

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**INSTITUTO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS DE LAS
RELIGIONES**



TESIS DOCTORAL

Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Félix José Javier Casanova Monge

DIRECTOR

Javier Fernández Vallina

Madrid, 2016

Universidad Complutense de Madrid.
Facultad de Filología.
Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones.



Poética del bien y del mal.

La narrativa de Álvaro Pombo

T. I

Trabajo realizado por
Félix José Javier Casanova Monge.

Tesis dirigida por el Dr.
Francisco Javier Fernández Vallina.

Madrid, 2015

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filología

Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones



Tesis doctoral

Poética del bien y del mal.
La narrativa de Álvaro Pombo.

T. I.

Trabajo para optar al grado de doctor realizado por
Félix José Javier Casanova Monge.

Tesis doctoral dirigida por el
Dr. Francisco Fernández Vallina.

Madrid, 2015

*Dedico este trabajo a mis padres
que tanto han hecho por mí.*

Agradecimientos.

Quiero tener un agradecimiento expreso y profundo al
apreciado profesor que tanto me acompañó, hoy finado:

+Dr. D. José Paulino Ayuso

Que descanse en la paz de nuestro Señor.

Agradecimientos

Esta tesis doctoral ha requerido un esfuerzo y mucha dedicación, se desarrolló prácticamente en un hospital: el Hospital Ntra Sr^a de Gracia, Hospital provincial, de Zaragoza. Allí estuve de capellán en contacto directo con el mal en sus vertientes de enfermedad, dolor, sufrimiento y muerte. En ese contexto fue gestándose, capítulo a capítulo el trabajo, y no hubiera sido posible su finalización sin la ayuda y cooperación de algunas personas.

En primer lugar, quisiera dedicar al finalizar este trabajo de investigación, Tesis doctoral, a todas las personas que han contribuido a su realización y finalización. Las que me han acompañado y facilitado su apoyo, consejo a lo largo de este proceso, sin ellas no hubiera sido posible el logro de este objetivo.

Después quiero agradecer a mi director de tesis, al Dr. Francisco Javier Fernández Vallina que tan amablemente aceptó ser el director de este trabajo. Ha sido corto el tiempo en el que hemos convivido, dialogado, pero fructífero, pues he recibido sus valiosos y experimentados conocimientos, ánimo y aliento, en todo momento.

Hago extensivos estos agradecimientos a los profesores que he tenido en estos años por facilitarme la orientación y la consecución de los trabajos realizados. De ellos y con ellos es fruto este trabajo.

No quiero olvidarme del sujeto de la tesis: El Exmo. Sr. D. Álvaro Pombo. Lo hago por su amabilidad al recibirme en su casa una tarde, el 5 de enero, víspera de La Epifanía del Señor, de 2007. Toda una tarde de conversación amable. Mucha de la información que me dio está reflejada primero en el trabajo de investigación: “El horizonte literario y religioso en la novela de Álvaro Pombo”, para la obtención del DEA, después, en esta tesis doctoral.

Desde estas páginas, simplemente gracias a todos.

¡Gracias!

Félix José Javier Casanova Monge.

Siglas utilizadas.

1. Novelas.

- R	<i>Relatos sobre la falta de sustancia.</i>
- EP	<i>El parecido.</i>
- HMM	<i>El héroe de las mansardas de Mansard.</i>
- HA	<i>El hijo adoptivo.</i>
- DI	<i>Los delitos insignificantes.</i>
- MPI	<i>El metro de platino iridiado.</i>
- A	<i>Aparición del eterno femenino contado por S. M. el rey.</i>
- DM	<i>Donde las mujeres.</i>
- CsR	<i>Cuentos reciclados.</i>
- CC	<i>La cuadratura del círculo.</i>
- CR	<i>Cielo raso.</i>
- VN	<i>Una ventana al norte.</i>
- CN	<i>Contra natura.</i>
- FMT	<i>Fortuna de Matilda Turpin.</i>
- TH	<i>El temblor del héroe.</i>

2. Bíblicas¹.

- AT	<i>Antiguo Testamento.</i>
- Gn	<i>Génesis.</i>
- Ex	<i>Éxodo.</i>
- Dt	<i>Deuteronomio.</i>
- Lv	<i>Levítico.</i>
- 1Re	<i>Libro Primero de los Reyes.</i>
- Pr	<i>Proverbios.</i>
- Qo	<i>Qohélet o también Eclesiastés.</i>
- Sal	<i>Salmos.</i>
- Sb	<i>Sabiduría.</i>
- Is	<i>Isaías</i>
- Os	<i>Oseas</i>
- NT	<i>Nuevo Testamento.</i>
- Mt	<i>Evangelio de San Mateo.</i>
- Lc	<i>Evangelio de San Lucas.</i>
- Mc	<i>Evangelio de San Marcos.</i>
- Jn	<i>Evangelio de San Juan.</i>
- Rom	<i>Carta a los Romanos.</i>
- 1Cor	<i>1 Carta a los corintios.</i>
- 2Cor	<i>2 Carta a los corintios.</i>
- Ef	<i>Carta a los efesios.</i>
- Hb	<i>Carta a los hebreos.</i>
- 1Tm	<i>Primera carta a Timoteo.</i>
- 2Tm	<i>Segunda carta a Timoteo.</i>
- 1 Jn	<i>Primera Carta de San Juan.</i>
- Ap	<i>Apocalípsis.</i>

¹ Las citas bíblicas las tomamos de la Biblia de Jerusalén, Bilbao, 1984, Descleé de Brouwer.

3. Documentos eclesiales.

- VT Concilio Vaticano II.
- LG Constitución *Lumen Gentium del Concilio Vaticano II*.
- GS Constitución Pastoral sobre la Iglesia en el mundo actual *Gaudium et spes* del Concilio Vaticano II.

4. Revistas.

- AB *Acta Bioéthica*.
- AC *Anales Cervantinos*.
- AFAr. *Archivo Filosófico Argentino*.
- Ad *Agora digital*.
- AL *Alteridades*
- ALEC *Anales de la Literatura Española*.
- AEF *Anuario de Estudios Filológicos*.
- Aph *Alpha*.
- APR *A Parte Rei*.
- ARCE *Academia. Revista de cine español*.
- ASM *Anales del Seminario de Metafísica*.
- BBMP *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*.
- B *Burgense*.
- BPRF *Bajo Palaba. Revista de Filosofía*.
- C *Colegio, Revista de los PP. Escolapio de Santander*.
- CN *Cuadernos de Narrativa*.
- Cer *Cermi.es*
- Çe.REF *Revista de Estudios Franceses*.
- CH *Cuadernos Hispanoamericanos*.
- Con *Concilium*.
- CL *Compás de Letras*.
- CR *Cuenta y Razón*.
- Cr *El Ciervo*.
- D *Dianoia*.
- Dbx *Diablotex*.
- DRF *Daimon. Revista de Filosofía*.
- E *Escritos*.
- EC *Enfermería Clínica*.
- ECRLC *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*.
- EFRIAEE *Educación y futuro. Revista de investigación aplicada y experiencias educativas*.
- EP *Estudios Públicos*.
- ePsy *eduPsykhé*.
- ERFilol *Epos. Revista de Filología*.
- EsM *Estar magazine*.
- FRL *Fábula. Revista Literaria*.
- I *Ínsula*.
- In *Intramuros*
- Is *Isegoría*.
- H *Hispanófila*.
- L *Lucanor*.
- LCN *Los Cuadernos del Norte*.

- LD	<i>Letras de Deusto.</i>
- LDRF	<i>La Lámpara de Diógenes. Revista de Filosofía.</i>
- Lec	<i>Lectora.</i>
- LeI	<i>Letras libres.</i>
- LI	<i>Letra internacional.</i>
- Ln	<i>Líneas. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques.</i>
- Lo	<i>Logoi.</i>
- LP	<i>La Página.</i>
- LT	<i>La Torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico.</i>
- M	<i>Mercurio.</i>
- MK	<i>La Mirada kierkegaardiana.</i>
- MRCCSJ	<i>Mómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas.</i>
- NRPCA	<i>Nueva Revista de Política, Cultura y Arte.</i>
- P	<i>Pérgola. Suplemento cultural del periódico Bilbao.</i>
- PeUC	<i>Publicación electrónica de la Universidad Complutense.</i>
- PNR	<i>PNReview.</i>
- Ps	<i>Psicotema.</i>
- Q	<i>Quimera.</i>
- R	<i>Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas.</i>
- RCEH	<i>Revista canadiense de Estudios Hispánicos.</i>
- RdL	<i>Revista de Libros.</i>
- Re	<i>Reseña.</i>
- REH	<i>Revista de Estudios Hispánicos.</i>
- REIS	<i>Revista Española de Investigaciones Sociológicas.</i>
- RePsIz	<i>Revista electrónica de Psicología Iztacala.</i>
- RCEH	<i>Revista Canadiense de Estudios Hispánicos.</i>
- RF	<i>Revista de Filosofía.</i>
- RFs	<i>Revista Fusión.</i>
- RGPU	<i>Revista Gaceta Psiquiatría Universitaria.</i>
- RL	<i>Revista Légein.</i>
- RLA	<i>Romance Languages Annual.</i>
- RLRLACE	<i>República de las letras: Revista literaria de la Asociación Co- legial de Escritores.</i>
- RHM	<i>Revista hispánica moderna.</i>
- RN	<i>Romance notas.</i>
- RO	<i>Revista de Occidente.</i>
- RPh	<i>Revista Filosófica.</i>
- S	<i>Sapientia.</i>
- SaM	<i>Salud Mental.</i>
- SaL	<i>Saber Leer.</i>
- SeM	<i>Sesenta y más.</i>
- SiRCPL	<i>Silencios. Revista de Creación y Pensamiento literario. Universidad Complutense de Madrid.</i>
- SPh	<i>Serta Philológica.</i>
- SpREL	<i>Spéculo. Revista de Estudios Literarios.</i>
- SRAES	<i>Sigma. Revista Española de la Asociación Española de Se- miótica.</i>
- STh	<i>Scripta Theológica.</i>
- Sy	<i>Simposium</i>
- ThRF	<i>Themata. Revista de Filosofía.</i>
- T	<i>Turia.</i>
- TC	<i>Tribuna Complutense.</i>

- To *Topoi.*
- Top *Tópicos.*
- U *Urogallo.*
- UPsy *Universitas Psychologica.*
- V *Véritas.*
- VN *Vida Nueva.*
- YRCAP *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento.*

5. Dicionarios.

- BDdF *Breve Diccionario de Filosofía.*
- DB *Diccionario de la Biblia.*
- DdF *Diccionario de Filosofía.*
- DEL *Diccionario de la Lengua Española (RAE).*
- DR *Diccionario de las Religiones.*
- DPSB *Diccionario de Pastoral de la Salud y Bioética.*
- DS *Diccionario de Símbolos.*
- DSp *Diccionario de Espiritualidad.*
- DTF *Diccionario de Teología Fundamental.*
- DTL *Diccionario de términos literarios.*
- DUE *Diccionario del uso del español (M^a Moliner).*

6. Otras.

- EH *El existencialismo es un humanismo.*
- HCLE *Historia y Crítica de la Literatura Española.*
- SM *Sacramentum Mundi.*
- VTB *Vocabulario de Teología Bíblica.*

PRIMERA PARTE: MEMORIA

INTRODUCCIÓN	27
1. MARCO GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN.....	33
1.1. Planteamiento y justificación de la investigación	36
1.2. Objetivo de la investigación.....	39
1.2.1. Objetivos generales	39
1.2.2. Objetivos específicos	39
1.3. Fuentes de investigación y metodología	40
1.4. Estado de la cuestión. Estudios sobre la narrativa de Álvaro Pombo y la novedad de esta investigación	45
1.4.1. Estudios sobre la homosexualidad en la novela de Á. Pombo.....	45
1.4.2. Estudios sobre la literatura de Á Pombo.....	46
1.4.3. Estudios sobre la religión en la novela de Á Pombo.	49
1.4.4. Estudios sobre la poética del bien y del mal en la novela de Á Pombo.....	49
1.5. Estructura del trabajo de investigación.....	50
2. VIDA, OBRA Y PENSAMIENTO DE ÁLVARO POMBO.....	59
2.1. Relación vida-obra.....	59
2.2. Marco y raíces del pensamiento.....	67
2.2.1. La formación de un clima literario.....	68
2.2.2. La filosofía.....	68
2.2.2.1. Platón (427-347 a.J.C.) y la doble percepción de la realidad.	69
2.2.2.2. San Agustín (354-430).....	77
2.2.2.3. Spinoza (1632-1677). Alegría, deseo y libertad.....	83
2.2.2.4. Kierkegaard (1813-1855): El existencialismo inicial.....	90
2.2.2.5. Nietzsche (1844-1900), un voluntarismo materialista y una biología filosófica	103
2.2.2.6. Sartre (1905-1980) o el pesimismo	117
2.2.3. La poesía germánica. Rilke (1875-1926), poeta del hombre.....	124
2.2.4. La literatura anglosajona.....	132
2.2.4.1. H. James y Á Pombo.....	132
2.2.4.2. Iris Murdoch y Á Pombo.....	139
2.3. El pensamiento de Pombo sobre el hombre	147
3. ÁLVARO POMBO EN EL PANORAMA LITERARIO ESPAÑOL.....	155
3.1. Introducción.....	155
3.2. Álvaro Pombo en el contexto histórico, cultural y narrativo español.....	156
3.3. Álvaro Pombo en el panorama literario español e internacional.....	171

4. INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA DE ÁLVARO POMBO.	183
4.1. Trayectoria literaria.....	183
4.2. La poética narrativa de Á Pombo. Características de su novela	188
4.2.1. Concepción de la novela.....	188
4.2.2. Rasgos generales de la narrativa.....	190
4.3. Etapas y evolución de la obra narrativa.....	199
4.4. Lengua y estilo	208
4.5. Realismo psicológico y psicología ficción	218
4.6. Una narrativa de la interioridad.....	224
4.7. Marco geográfico	231
4.8. La personalidad de los narradores. Los narradores en primera persona.	234
4.9. Posicionamiento de los personajes. La pérdida de la fe	241
4.10. Los mundos del mundo de Pombo.	244
4.10.1. Un mundo de intelectuales.....	263
4.10.2. Un mundo de referencias cultas.....	264
4.11. Otras clases y grupos sociales.....	265
4.11.1. Los homosexuales.....	265
4.11.2. Los otros representantes	274
4.12. Algunos aspectos formales.....	277
4.12.1. Estructura y forma externas.....	277
4.12.2. Simbolismo y ritos de paso.....	281
4.12.3. Acción dramática.....	283
4.12.4. Introspección psicológica y retrospección.....	287
4.13. Álvaro Pombo: ¿novelista filosófico?, ¿ético? ¿religioso?	
La narrativa que encontramos en sus novelas.	289
5. EL TEMA DE LA HOMOSEXUALIDAD Y LA RELIGIÓN EN LA NARRATIVA DE ÁLVARO POMBO.	297
5.1. Álvaro Pombo y la homosexualidad.....	297
5.1.1. Modalidades de representación gay.....	298
5.1.2. Antropología de las (homo)sexualidades.....	304
5.1.3. Á. Pombo y la homosexualidad.	
Hacia una epistemología pombiana	309
5.1.3.1. La naturaleza de la sexualidad humana.....	309
5.1.3.2. La sexualidad y sus vertientes. La homosexualidad.....	311
5.1.4. Planteamientos para una reflexión ética.....	314
5.1.4.1. La deshumanización del sexo.....	314
5.1.4.2. Una experiencia de frustración.....	316
5.1.5. Criterios para una fundamentación ético-moral de la homosexualidad	317
5.1.5.1. El camino para una maduración humana.....	317
5.1.5.2. El amor como base y fundamento de la madurez.....	318
5.1.5.3. Humildad ante uno mismo y ante el otro.....	320
5.2. Álvaro Pombo y la religión.....	322
5.2.1. Influencia y visión.....	322
5.2.2. La religión, componente y horizonte temático en la novela.....	326
5.2.3. La religión como fondo de la novela. Ambiente y léxico	331

5.2.4. Lo religioso como afirmación de la religión	339
5.2.5. La presencia literaria del Evangelio en la narrativa. Ornamentación y profundidad.....	346
5.2.6. La forma festiva de la religión. Humor, ironía y erotismo.....	349
5.2.7. La clave del cristianismo.....	355
5.2.8. El anticlericalismo.....	358

SEGUNDA PARTE: PRESENCIA

Parte 1.

6. LA NARRATIVA DEL BIEN Y EL MAL	383
6.1. Introducción	383
6.2. Los universales concretos de la narrativa y sus historias	386
6.3. El héroe pombiano en la narrativa del bien y del mal	401
6.3.1. Los personajes como ideas	401
6.3.2. La personificación del bien y del mal. Galería de retratos	409
7. LA NARRATIVA DE ÁLVARO POMBO EN SUS TEXTOS	425
7.1. Introducción	425
7.2. La narrativa del exilio. Los “ <i>Relatos sobre la falta de sustancia</i> ” (1977)...	427
7.2.1. Introducción.	427
7.2.2. La crítica textual y los cuentos	432
7.2.3. El corpus textual de los cuentos	438
7.2.4. El tema del mal en los cuentos	441
7.2.5. La narrativa de la alienación. Entes en busca de identidad y de sentido.....	445
7.2.6. Los laberintos del alma. Aislamiento y soledad	462
7.2.7. La cara sombría del hombre	466
7.2.8. Sexualidad, culpa y religión	490
7.2.9. La estética del miedo	497
7.2.10. La muerte y sus figuraciones	502
7.2.11. El tema del bien. Las caras del bien en los cuentos	517
7.2.12. ¿Qué son <i>Relatos sobre la falta de sustancia</i> ?	529
7.3. El ciclo de “La falta de sustancia” (1979-1986)	535
7.3.1. Introducción	535
7.3.2. <i>El parecido</i> (1979)	537
7.3.2.1. Introducción	537
7.3.2.2. La novela y la crítica literaria	537
7.3.2.3. La realidad del bien y del mal	540
7.3.2.4. El gran mal. La mala muerte	541
7.3.2.5. Vidas torcidas	553
7.3.2.6. Sexualidad, alienación y enajenación	558
7.3.2.7. Otras formas y fuerzas del mal	560
7.3.2.8. La experiencia de la culpa	561
7.3.2.9. La ferinidad y sus metáforas	563
7.3.2.10. La fabulación en su vertiente criminal	566
7.3.2.11. Los otros “coeficientes de adversidad”	571
7.3.2.12. Las fuerzas del bien en la novela	578

7.3.2.13.	¿Qué es la novela <i>El parecido</i> ?	580
7.3.3.	<i>El héroe de las mansardas de Mansard</i> (1983)	583
7.3.3.1.	Introducción	583
7.3.3.2.	La novela y la crítica literaria	585
7.3.3.3.	Los coeficientes de adversidad en la novela	588
7.3.3.4.	La mala educación	589
7.3.3.5.	La relación mentira, verdad	592
7.3.3.6.	Juventud, educación y valores	595
7.3.3.7.	“Si el diablo no existe, entonces se lo ha creado el hombre...”.	
	Lo demoníaco en la novela	604
7.3.3.8.	La fabulación en su vertiente criminal.	
	El chantaje y sus formas	617
7.3.3.9.	Ilusión, desilusión y suicidio.	
	La tragedia en la novela.	627
7.3.3.10.	Miedo, vergüenza y culpa	648
7.3.3.11.	La agresión maligna: crueldad y destructividad.....	677
7.3.3.12.	Vida, sentido y nihilismo. La nada como horizonte....	682
7.3.3.13.	Los otros males en la novela	691
7.3.3.14.	Las fuerzas del bien en la novela	698
7.3.3.15.	¿Qué es <i>El héroe de las mansardas</i> ...?	703
7.3.4.	<i>El hijo adoptivo</i> (1984).....	707
7.3.4.1.	Introducción	707
7.3.4.2.	La crítica textual y la novela.	710
7.3.4.3.	El duelo de la memoria herida en la novela	714
7.3.4.4.	La narrativa de la alienación, signo del hombre del mundo moderno	719
7.3.4.5.	(Homo)sexualidad, culpa y religión	726
7.3.4.6.	Los rasgos de la contingencia	734
7.3.4.7.	La literatura de lo abyecto	746
7.3.4.8.	La frontera de la vida: muerte y escatología en la novela	750
7.3.4.9.	Las fuerzas del bien en la novela	754
7.3.4.10.	¿Qué es el hijo adoptivo?	775
7.3.5.	<i>Los delitos insignificantes</i> (1986)	779
7.3.5.1.	Introducción.....	779
7.3.5.2.	La crítica literaria y la novela.	781
7.3.5.3.	Los protagonistas de un nuevo escenario.	794
7.3.5.4.	La conciencia trágica en la novela.....	805
7.3.5.5.	Culpa y (homo)sexualidad en la novela.	825
7.3.5.6.	Destino, soledad y muerte en la novela.	833
7.3.5.7.	Las relaciones traicionadas. Una historia de dominación y de sometimiento.....	841
7.3.5.8.	El tema del bien en la novela.	873
7.3.5.9.	¿Qué son <i>Los delitos insignificantes</i> ?	883

Parte 2.

7.4.	El ciclo de la “sustancia” y otras novelas (1990-2005).....	899
7.4.1.	Introducción.	899
7.4.2.	<i>El metro de platino</i> (1990).....	900

7.4.2.1.	Introducción.	900
7.4.2.2.	La crítica textual y la novela.	902
7.4.2.3.	Texto y contexto de la novela.	904
7.4.2.4.	Rasgos generales de la novela. Estructura.	906
7.4.2.5.	Las fuerzas del bien y del mal en el hombre según Pombo. El bien como tema de la novela.	907
7.4.2.6.	Una poética del bien.	911
7.4.2.7.	El tema de la religión y la homosexualidad en la novela. El bien y el mal desde esta perspectiva.....	918
7.4.2.7.1.	Posicionamiento de los personajes entorno a la religión y la homosexualidad.....	919
7.4.2.7.2.	Postura de Álvaro Pombo ante la religión.....	924
7.4.2.7.2.1.	La dimensión religiosa del ser humano.....	924
7.4.2.7.2.2.	Componente estético y ético de la religión.....	927
7.4.2.8.	<i>El metro de platino iridiado</i> o el tratado de las virtudes y los vicios.....	930
7.4.2.8.1.	Felicidad, infelicidad y la realidad en la novela.	930
7.4.2.8.2.	Amor por la vida y por los demás. La salvación a través del amor.....	939
7.4.2.8.3.	La fe hace posible la vida. El acto de fe..	943
7.4.2.8.4.	La atención a los demás como instrumento de perfección moral. La ética del cuidado.....	946
7.4.2.8.5.	Responsabilidad y deber	949
7.4.2.8.6.	El bien a través de la paciencia, la fortaleza y la esperanza; tres virtudes en la novela.....	951
7.4.2.8.7.	La envidia, la pereza y la lujuria.	956
7.4.2.9.	Remordimiento y sentido de culpa.....	964
7.4.2.10.	La muerte y sus manifestaciones.	968
7.4.2.10.1.	La muerte natural.....	969
7.4.2.10.2.	La muerte trágica.	972
7.4.2.11.	¿Qué es <i>El metro de platino iridiado</i> ?	975
7.4.3.	<i>Donde las mujeres</i> (1996).	979
7.4.3.1.	Introducción.	979
7.4.3.2.	La crítica literaria y la novela.....	980
7.4.3.3.	Rasgos generales de la novela.....	986
7.4.3.3.1.	Resumen de la novela.	986
7.4.3.3.2.	Estructura de la novela.....	988
7.4.3.3.3.	El punto de vista de la novela. La impostación de la voz.....	988
7.4.3.3.4.	Las descripciones.....	990
7.4.3.3.5.	Referencias culturales en la novela.	994
7.4.3.4.	Las caras del mal en la novela.	997
7.4.3.4.1.	La mentira y sus formas.....	997
7.4.3.4.2.	Buenas maneras, buenos modales y pésimos sentimientos. El diálogo como conocimiento.....	1001

7.4.3.4.3.	Cambio, enfermedad y decrepitud. <i>Homo patiens</i>	1007
7.4.3.4.4.	Culpa y sexualidad.	1013
7.4.3.4.5.	Soledad, engaño y desilusión en la novela.	1022
7.4.3.4.6.	La esclavitud de las pasiones. El orgullo y la soberbia.	1031
7.4.3.4.7.	La muerte y sus manifestaciones.....	1035
7.4.3.4.8.	El pecado como mal en la novela.....	1037
7.4.3.5.	Imágenes de la bondad en la novela. El hombre bueno.	1038
7.4.3.6.	¿Qué es la novela <i>Donde las mujeres</i> ?	1045
7.4.4.	<i>El cielo raso</i> (2001).....	1047
7.4.4.1.	Introducción.....	1047
7.4.4.2.	Texto y contexto de la novela.....	1048
7.4.4.3.	La crítica literaria y la novela.....	1049
7.4.4.4.	Estructura de la novela.	1054
7.4.4.5.	La homosexualidad y la religión, temas de la novela..	1055
7.4.4.6.	Referencias culturales en la novela..	1056
7.4.4.7.	Las fuerzas del bien y del mal en el hombre y en la novela. Cielo e infierno en <i>El cielo raso</i>	1057
7.4.4.7.1.	Las fuerzas del bien y las categorías de representación.....	1059
7.4.4.7.1.1.	Dios.....	1059
7.4.4.7.1.2.	Fervor.....	1059
7.4.4.7.1.3.	Virgen María.....	1060
7.4.4.7.2.	Léxico teológico y Teología.....	1060
7.4.4.7.3.	Contexto religioso.....	1061
7.4.4.7.4.	Liturgia.....	1061
7.4.4.7.5.	Jesús de Nazaret.....	1062
7.4.4.7.6.	Pureza.....	1063
7.4.4.7.7.	Las fuerzas del mal y sus representaciones. Categorías léxicas.	1063
7.4.4.7.7.1.	El diablo.....	1063
7.4.4.7.7.2.	Pecado.....	1064
7.4.4.7.7.3.	Vergüenza y culpa.....	1064
7.4.4.7.8.	Los avatares del mal o la cara sombría del hombre.....	1068
7.4.4.7.8.1.	El origen del mal en la ausencia de raíces.....	1068
7.4.4.7.8.2.	Pecado, vergüenza y culpa. La formación de una conciencia	1076
7.4.4.7.8.3.	Anatomía de la violencia humana.....	1090
7.4.4.7.8.4.	Las otras caras del mal.....	1098
7.4.4.7.8.5.	La contingencia del mundo. Idea de destino.	1102
7.4.4.7.9.	Cartografía del bien.....	1103
7.4.4.7.9.1.	Acercamiento al bien como negación o denuncia del mal..	1103
7.4.4.7.9.2.	Las figuras del bien.....	1103
7.4.4.7.9.3.	La atención como cambio moral. La ética del cuidado.....	1108

7.4.4.7.9.4.	La gracia y el gozo del amor. La salvación a través del amor	1113
7.4.4.7.9.5.	La religión como ayuda moral.	1118
7.4.4.8.	¿Qué es la novela <i>El cielo raso</i> ?	1122
7.4.5.	Otras novelas. <i>Contra natura</i> (2005).....	1125
7.4.5.1.	Introducción.....	1125
7.4.5.2.	Texto y contexto de la novela.....	1126
7.4.5.3.	La crítica textual y la novela.....	1129
7.4.5.4.	El tema de la religión en la novela.....	1133
7.4.5.4.1.	Posicionamiento de los personajes en torno a la religión.....	1134
7.4.5.4.2.	Pombo y la religión. Posturas.....	1136
7.4.5.4.2.1.	Componente antropológico. La dimensión religiosa del ser humano.....	1136
7.4.5.4.2.2.	Componente estético y ético.	1138
7.4.5.4.2.3.	Componente teológico.....	1146
7.4.5.4.2.4.	Componente existencial. Fe y literatura.....	1151
7.4.5.5.	El tema de la homosexualidad en la novela.....	1157
7.4.5.5.1.	Los personajes y la homosexualidad. Posturas.....	1158
7.4.5.5.2.	Pombo y la homosexualidad.....	1162
7.4.5.6.	Las fuerzas del bien y del mal en la novela.....	1168
7.4.5.7.	Pombo y la abyección.....	1173
7.4.5.8.	Relación poder/sometimiento en las relaciones personales.....	1180
7.4.5.9.	El tema de la atención o la ética del cuidar.....	1189
7.4.5.10.	Duelo y dolor, culpa, perdón y consuelo.....	1194
7.4.5.11.	Duelo y fe. La salvación a través del amor.....	1208
7.4.5.12.	<i>Eros y philia</i> ; el amor, el sexo y la amistad en la novela.....	1205
7.4.5.13.	Destino y muerte en la novela.....	1220
7.4.5.13.1.	El enfoque simbólico.....	1222
7.4.5.13.2.	El enfoque trágico.....	1225
7.4.5.13.3.	Ante el sufrimiento, esperanza. ¿Una teología de la muerte en la novela?.....	1234
7.4.5.13.4.	Cielo, infierno y purgatorio.....	1237
7.4.5.14.	“Obrar bien y alegrarse”.....	1238
7.4.5.15.	¿Qué es la novela <i>Contra natura</i> ?	1248
7.5.	LA LITERATURA RECICLADA. <i>Cuentos reciclados</i> (1997).....	1255
7.5.1.	Introducción.....	1255
7.5.2.	Contexto y texto de los cuentos.....	1257
7.5.3.	El corpus textual de los cuentos.....	1263
7.5.4.	El corpus cuentístico y la crítica literaria.....	1268
7.5.5.	Los géneros.....	1272
7.5.6.	El punto de vista.....	1278
7.5.7.	Temas y personajes.....	1282
7.5.8.	El bien y el mal en los cuentos.....	1286
7.5.8.1.	El amor y el odio.....	1287
7.5.8.2.	La juventud y la vejez en los cuentos.	

A la búsqueda de un ayer para entender el hoy.....	1304
7.5.8.3. La conciencia y sus deudas.....	1327
7.5.9. ¿Qué son <i>Cuentos reciclados</i> ?	1370
8. DEL POMBO DE <i>Relatos sobre la falta</i> de sustancia AL POMBO de <i>Cuentos reciclados</i>	1373
9. CONCLUSIONES.....	1381
10. REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO.....	1393
10.1. Fuentes.....	1393
10.2. De Álvaro Pombo	1394
10.3. Estudios críticos sobre Á. Pombo.....	1395
10.4. Bibliografía en general	1406
11. Resumen.....	1423
12. Abstrac.....	1427
13. Bibliografic.....	1430

“[M]is libros, en realidad, son analíticas del mal, de todos los coeficientes de adversidad que pueden impedirnos a los seres humanos ser felices”. Álvaro Pombo.
Revista *Mercurio*, n° 108 (febrero, 2009)28.

PRIMERA PARTE: MEMORIA

INTRODUCCIÓN.

Después de Auschwitz, tanto el mal como la imagen de Dios y la imagen del hombre han cambiado¹. Después del holocausto (*shoah*), el escándalo del mal ha empequeñecido, si se quiere, el bien. El drama de Auschwitz supone un antes y un después en todos los campos, más en el del pensamiento. Una vez más, el hacer humano ha puesto a prueba la fragilidad del bien.

Desde la perspectiva actual, el ayer y el hoy aparece claramente diferenciados a partir de un entre que, aunque hubiera sido más o menos imaginado por algunos novelistas y pensadores de la primera mitad del siglo XX como Huxley, Kafka, Benjamin u Orwell. El tiempo ha dado una sorpresa grande a propios y extraños. La magnitud de los acontecimientos acaecidos con el holocausto así lo manifiestan, sorprendiendo, incluso ha resultado impensable, tanto a los protagonistas como a los sufridores de la magna barbarie. Para todos, increíble. La magnitud del mal ha sido tal que ha enmudecido la humanidad ante tanto horror. Después de Auschwitz todo ha cambiado.

Han aparecido en la palestra de todo el pensamiento voces denunciando el mal. Los hay como Kekes que reflexiona en la línea de los magnos dramas humanos generados por el desprecio, la soberbia, la desmesura y desproporción humana. Los ejemplos de su reflexión son variados, pues van desde la *Cruzada* contra los albigenses (1240), pasando por el terror de Robespierre (1793-94), hasta recoger la dictadura militar argentina (1970). Otros, como los narradores del siglo XIX, recogen en sus novelas “la experiencia religiosa”, utilizando “esquemas heredados del cristianismo” para su reflexión. Esta postura encierra cierto “valor teológico”, pues en esos planteamientos, con fondo cristiano, hay cuestiones y protestas contra el mal. Se sublevan ante la indignidad del mal, gritando hacia el cielo². Y otros como T.

¹ Cfr. Duch, L., “La imagen de Dios después de Auschwitz”, en *Un extraño en nuestra casa*, Barcelona, Herder, 2007, pp. 359- 480.

² Cfr. Rousseau, H., “Posibilidades teológicas de la literatura” [traducción de J. Valiente Malla], URL: <http://biblio3.url.edu.gt/SinParedes/08/RevInternacionalTeologia/posibilidadesteologicas.pdf>, p.168, consultado el 8/06/2014. Aparecerá como Rousseau.

Ruster, desde la teología, denuncia en su trabajo *El Dios falsificado*³ toda la barbarie de la Shoah. Afirma que la teología cristiana “anterior a Auschwitz queda bajo la sospecha haber fracasado en un punto central”. ¿Por qué? “Existió un cristianismo que hizo posible Auschwitz, o al menos no lo impidió”. La mayoría de aquellos desalmados, en opinión de Ruster, “habían recibido durante años clases de religión cristiana, asistían con frecuencia al culto divino y escuchaban sermones e instrucciones morales”⁴.

En el ámbito de las Ciencias, en concreto, en la psicología y la psiquiatría, muchos investigadores clínicos se preguntan qué hay en determinadas personas para pensar si su comportamiento responde a una perturbación o son malvadas. Su crueldad desafía toda explicación psicológica. En el fondo, en el corazón humano hay cierta propensión al mal. Así lo entiende el profesor R. I. Simón, profesor de la Universidad de Georgetown (Begley, 20-01).

El mal no deja indiferente a nadie, menos a algunas personas sensibles que tratan, con sus respuestas, de combatirlo a través de la reflexión, a la vez que se nutren de esas mismas respuestas.

Los hay hoy, en el plano de la literatura, como Álvaro Pombo, que se sirven de ella como expresión de una experiencia viva y vivida. Porque “trabajamos muy cerca de la realidad, como los periodistas, los historiadores o los sociólogos”, realidad en la que está presente el mal y el bien. Realidad que proporciona materiales suficientes para la reflexión y la redacción. Pombo confesó en la revista *Mercurio* que sus novelas eran reflexiones sobre el mal. En concreto afirmó: “Mis libros son analíticas del mal”⁵. En parte, por eso mismo, Pombo no se confiesa un intelectual que reflexiona sobre el mal, como Kant, Bernstein⁶ y otros, sí, por el contrario, se confiesa “un moralista”⁷, un “moralista que frunce el ceño ante las insensatas pasiones de los hombre”⁸. Las pasiones denunciadas por Spinoza en su *Ética*, pasiones que al ejecutarlas tanto daño han hecho en el mundo a todos. Por eso hay una dimensión ética en lo que trata en sus novelas: Sobre el hombre y sus opciones morales. Por tanto, si las novelas de Bernanos son algo más que relatos, las de Pombo también. Si H. James llevaba a las novelas, a través de sus personajes, aquello que no se atrevía a hacer, Pombo creemos que también lo hace. Pues, esas narraciones noveladas “entrañan interpretaciones de la existencia y de la revelación en la perspectiva del mundo contem-

³ Ruster, Th., *El Dios falsificado. Una nueva teología desde la ruptura entre cristianismo y religión*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2001.

⁴ Ruster, o. c., p. 32.

⁵ “[M]is libros, en realidad, son analíticas del mal, de todos los coeficientes de adversidad que pueden impedirnos a los seres humanos ser felices”, en *M*, n° 108 (febrero, 2009)28.

⁶ Cfr., Bernstein, R. J., *El mal radical. Una investigación filosófica*, Buenos Aires, Ediciones Lilmod, 2005.

⁷ “[...] Me considero un moralista”, *Mercurio*, n° 108, o. c., p. 30. A partir de ahora aparecerá como M.

⁸ Cfr., *M*, n° 138 (febrero, 2012)22.

poráneo, interpretaciones fundadas en la propia experiencia”⁹. La ficción, como dice P. Ricoeur, es una dimensión del autoconocimiento. Y la novela de Pombo está trufada de autorreferencialidad. Y como bien indica Pombo, “la tarea del hombre se ha convertido en una tarea literaria y la literatura, a su vez, se ha convertido en una tarea total en donde lo que se intenta podría ser denominado *reconciliación por apropiación*”¹⁰.

La novela es uno de los más puros reflejos donde aparece la sociedad de una época; sus luces y sus sombras. El novelista debe hacerse eco de cuanto acontece en ella y, después, retratar esa sociedad en la que le ha tocado vivir. Pero hay un añadido a todo ello: Los personajes. Cada uno de ellos es de una manera, tiene su individualidad, su personalidad, su espíritu personal, diferente a otros. A la vez se dan las diferentes relaciones recíprocas entre ellos. Desde esta perspectiva, la novela es una exploración de la historia humana y, a la vez, una investigación de una realidad concreta.

Pombo refleja en la mayoría de sus novelas a un tipo de sociedad, con sus miserias, sus pecados personales y grupales. Y lo hace también a través de héroes, como los escritores, los profesores, los clérigos, donde no salen muy bien parados. Por ejemplo, en la novela *Contra natura* (2005), Pombo se hace eco tanto de la burguesía acomodada, a través de la figura de Salazar y Allende, y de toda la movida gay madrileña, así como de la situación anterior a la aprobación de la Ley del matrimonio homosexual. De hecho, parte de la novela es una apuesta muy clara ante ese matrimonio y el mundo homosexual. En el texto hay una posición ideológica y política, por parte de Pombo, respecto a la diversidad sexual muy clara, amén de la normalización de vínculos, la igualdad ante la ley, la ideología y el compromiso político de los intelectuales gays españoles. Por esto, por sus declaraciones, por su peculiar forma de narrar, Pombo no es una figura simple¹¹ de clasificar en el panorama complejo y actual de la literatura (homosexual) española.

Álvaro Pombo recoge, a través de sus novelas y cuentos, el hacer y el decir, amén de las costumbres, de los más variados personajes, no solo del mundo gay, sino también, y por extensión, del hombre. Y lo hace, describiéndolos psicológica, sociológica, ética y religiosamente, creando ficciones muy elaboradas. Y también de las sociedades burguesas del Norte de España y madrileña.

⁹ Rousseau, o. c., p. 164.

¹⁰ Pombo, Á., “De las narraciones y sus filosofías furtivas”, en Pombo, Á., *Alrededores*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 232.

¹¹ “Pombo no es una figura simple de clasificar en el panorama complejo y actual de las homosexualidades literarias españolas, un autor con claras influencias de Rilke, Thomas Mann y Nietzsche en el aspecto literario del abordaje estético de sus obras. En muchos casos, gracias a sus polémicas declaraciones, no resulta una figura cómoda respecto a una política normalizadora de la literatura de temática gay. Pero es valorable su aporte y lucidez respecto a la presencia de autores canónicos en la construcción de una tradición legitimadora de la diferencia”, en Nazareno Saxe, F., “Lo *queer* frente al casamiento en la literatura: alegatos contra la superficialidad”, en *Narrativas digitales*, <http://www.narrativasdigitales.com/queer/>, consultado el 6 de octubre de 2013.

Para la descripción del carácter, y de las situaciones, el novelista recurre al método de la psicología-ficción. Así lo hace saber en el discurso de ingreso son la RAE: “Yo comencé a escribir, más que narraciones realistas, relatos de psicología-ficción: todas mis narraciones son investigaciones minuciosas de la psicología de entes ficticios y de las situaciones ficticias”¹². Es curioso observar cómo en alguna de sus novelas se aprecia situaciones bastante improbables, situaciones rozando lo fantástico. Caso de Pancho en la novela *El hijo adoptivo*, donde se percibe cierta concomitancia con la *Odisea* de Homero, en relación con la forma de tratar el más allá. Sin embargo, es el *realismo* el que destaca en toda la narración tanto en los asuntos, como en los contextos, ya que suele incluir signos de realidad como marcas publicitarias (Ideales), diarios (*El País*), revistas (*Cabio-16*), etc, como en los personajes. Esos recursos hacen que la narración contenga cierta verosimilitud para el lector. Pero es, sobre todo, a través de los héroes dónde el lector de las novelas y cuentos percibe el mundo actual, real. Ante él, aparece el destino del hombre, ese ser humano que encuentra dificultades para desenvolverse libremente en la vida y alcanzar la felicidad, como podría ser cualquiera de los lectores; sobre todo en el primer ciclo de la narrativa. A pesar de todo ese mal, Pombo da esperanza (bien) mediante un acercamiento al bien. En esto es muy a fin a su admirada I. Murdoch.

Hay que tener en cuenta, entre el elenco actual de novelistas españoles, la singularidad de Pombo. Éste tiene la peculiaridad de haber estudiado filosofía en Madrid y Londres. Aspecto que le permite ser una persona observadora, reflexiva, analítica y estudiosa de la realidad que le rodea, compaginando su reflexión sobre el aquí, el hombre, su destino, con la de narrador de lo que ve. Esto le hace un tanto peculiar, singular y raro. Tanto que sus primeros cuentos pasaron inadvertidos tanto por el contenido filosófico como por el título: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977). Todavía hoy, a pesar de ser un novelista muy galardonado, no es muy conocido en España.

Con todo lo anterior he querido ilustrar con claridad que el mal y el bien se manifiestan hoy bajo caras muy diversas en la sociedad contemporánea, tan plural y tan compleja, en que nos movemos. La cobardía moral sería un ejemplo de esa presencia del mal, presente en su penúltima novela *El temblor del héroe* (Destino, 2012)¹³.

¹² Pombo, Á., *Verosimilitud y verdad*, Madrid, RAE, 20/06/2004, p. 33. URL: http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Alvaro_Pombo.pdf, 20/06/2014.

¹³ “La cobardía adopta en mi novela dos formas diferentes. La de Román es la de un hombre enrocado en sí mismo, que observa el mundo de lejos, sin comprometerse. Una actitud que lo convierte en un ser medroso más que cobarde. Y también está la de Bernardo, que es un personaje valiente a su modo pero que sin embargo no siente apego por nadie y eso al final es otra manera de ser cobarde. Heidegger decía que el ser es lo más familiar y el abismo, y eso es lo que le sucede a Bernardo. La actitud de ellos dos es la que al final termina convirtiendo en víctima al personaje de Héctor, que es más joven, más vulnerable, el único que da la cara por los demás, que se arriesga, que confía y se compromete”,

Este trabajo de investigación responde a varias razones. Por un lado, a las académicas; por otro, a inquietudes personales en torno al conocimiento del hombre. El entorno académico me ha permitido indagar sobre el hombre y su mundo a través de las disciplinas oficiales desde muchos ángulos y en muchos textos, que van desde la literatura sapiencial judeocristiana (teología), pasando por los credos más universales (religiología), hasta los textos literarios profanos (filología), así como en los comportamientos humanos, tanto psicológicos (psicología), como éticos (ética).

Las inquietudes personales en torno al conocimiento del hombre han nacido no solo del intento de conocerse uno, sino de la enorme riqueza que proporciona el encuentro con el otro desde lo más profundo de su corazón, de su yo, tanto en el despacho como en las habitaciones del hospital, como en el silencio del confesonario. A diario me encuentro con el Yo de muchas personas, con el hombre doliente, mermado y azotado por el mal, y con el hombre atenazado por ese subconsciente freudiano que impide vivir o trasferido al exterior, suele hacer daño a los otros. Me encuentro con la miseria sociológica, con la miseria moral y con la miseria psicológica y cultural. Males de hoy, con caras de ayer.

Por otra parte, no resulta fácil organizar el polifacético pensamiento pombiano en torno a un tema, idea o concepto. Pombo no aborda los grandes temas de la reflexión filosófica, ética y religiosa de forma sistemática sino que, a lo largo de su narrativa, nos ofrece una cascada de perspectivas complementarias, a lo H. James, sobre cada uno de ellos. Por ejemplo, la necesidad y aplicabilidad del concepto de bien se argumenta a partir de casos imaginarios, pero también desde una analogía con la actividad del varón Pombo.

La narrativa de Pombo puede entenderse como un recorrido crítico por los más importantes esfuerzos (filosóficos, artísticos y religiosos) por dar forma necesaria y general a la realidad contingente del ser humano. Y a su vez, como un recordatorio de que el individuo humano siempre está más allá de esa forma.

El lenguaje que utilizamos es contingente, pero eso no es óbice para que pueda ser utilizado *mejor* o *peor*¹⁴ para la consecución de los distintos fines que nos proponemos. Y uno de estos fines es la descripción de la vida y, en ella, la vida moral de unos personajes, que igual que en Dostoievski, se convierten en personajes tipo, en personajes ideas. En “universales concretos”. Para Pombo, la aprehensión intelectual de la contingencia personal, ya sea en la vida moral de cada uno o en la investigación teórica, lleva implícita la exigencia del *realismo*.

en Busitil, G., “Soy un moralista que frunce el ceño ante las insensatas pasiones de los hombre”, Álvaro Pombo. Premio Nadal”, *M*, nº 138 (Febrero, 2012)22-23.

¹⁴ A partir de ahora, todas las frases en cursiva son nuestras. La frase recoge ideas importantes en el pensamiento pombiano.

Pero, además, la narrativa pombiana nos ofrece una argumentación a favor de la novela como el lugar literario de reflexión (¿investigación?) moral y religiosa por excelencia. De lo cual surge muy naturalmente la pregunta por la aportación de la ficción, a través de la psicología-ficción, a su propia investigación moral y, específicamente, a su defensa del individuo. En definitiva, y partiendo de la idea de que *el conjunto de la producción narrativa*, tanto novelística como cuentística, pombiana puede entenderse como un *proyecto unitario de descripción y explicación del hombre*, del ser humano como realidad moral, esta investigación doctoral se propone clarificar la defensa que el autor hace de la realidad y *el valor del individuo* por encima de los discursos que lo explican.

Para llevar a cabo este propósito, habremos de abordar las siguientes cuestiones:

1. El método filosófico-moral que sigue el autor en su narrativa, así como las formas precisas en las que dicho método se adapta a la exigencia de llevar a cabo una *descripción realista de la condición moral del ser humano*. En este sentido, deberemos analizar el frecuente recurso, por parte del autor, en sus narraciones, a ámbitos empíricos tales como la religión y la ética.

2. La defensa del valor del individuo, de la dignidad de la persona y, en general, de los conceptos morales, en un mundo “sin Dios” o sin un léxico ético-religioso comúnmente aceptado. La justificación de normas morales sin apelar a una tradición religiosa es quizá, como ha sugerido E. Tugendhat en sus *Lecciones de Ética*, M. Corbí¹⁵ y Estrada, J. A., el reto principal de la ética contemporánea. Una ética sin religión. Y una ética a la que se apunta el narrador Pombo.

3. El valor descriptivo-moral de la ficción de Pombo como suministradora de casos ricos en detalle de situaciones y caracterizaciones que pueden merecer la atención del filósofo, del religiólogo, del teólogo y del filólogo; pero también como un *mundo pombiano* en que se afirman algunas posibilidades morales, negando otras. Por ejemplo, ¿todo es válido en el mundo homosexual? ¿Qué puedo hacer? ¿Qué debo hacer? ¿Cómo puedo ser creyente cristiano desde mi homosexualidad? ¿Es inmoral no vivirse cómo es uno?

Estas cuestiones requieren, además, preguntarse por la continuidad entre la descripción teórica del autor y su mundo moral ficcional, así como por las ventajas de uno y otro discurso para llevar a cabo una *descripción convincente y esclarecedora de la dimensión moral del hombre de nuestro tiempo*. En concreto, para Pombo, el mal está, entre otras presencias, en no vivir de acuerdo con el ser de uno.

¹⁵ Cfr. Corbí, M., *Hacia una espiritualidad laica, sin creencias, sin religiones, sin dioses*, Barcelona, Hérder, 2007; Estrada, J. A., *Por una ética sin teología. Habermas como filósofo de la religión*, Madrid, Trotta, 2004.

Me ha llamado la atención en las lecturas de las novelas cómo en una gran mayoría de ellas aparecen escritores, profesores, la mayoría de ellos fracasados: Ortega (*DI*), Martín (*MPI*), Juan (*FM-T*), y lo mismo en una novela reciente, Román, en *El temblor de héroe* (Destino, 2012) y Premio Planeta (2012). ¿Dónde radica su fracaso? En intentar vivir de otra manera a lo que de verdad eran. Eso les provocaba una enorme insatisfacción en la vida y ante la vida, transferida a la escritura. Se añade la insaciable necesidad de querer dar respuesta a todos los interrogantes que la vida plantea. Por el contrario, el bien está en vivir el día a día, en descubrir la realidad tal cual aparece y disfrutar de ella. El bien está sobre todo en salir de uno para encontrarse con el otro en crecimiento.

Tengo presente y parto de la hipótesis de que *la formación filosófica* que Pombo ha recibido, con el añadido de las abundantes lecturas, detectadas en la narración, de alguna manera *le han condicionado temas e ideas* que aparecen en la narrativa, tanto cuentística como novelesca. Introduce en sus novelas y cuentos aspectos de filosofía: conceptos como la sustancia y nomenclatura, preferentemente, moral. Por ejemplo en la novela *Contra natura* es notable el recurso a la *Ética* de Spinoza. Salta a la vista ese aspecto filosófico, moral, al leer cualquiera de sus novelas donde se hace referencias a Platón, el mito de la caverna, a Sartre, *La náusea*, etc. Presupongo que su pensamiento ha determinado en parte el contenido de sus cuentos y novelas y la caracterización moral de sus personajes. Por ejemplo, en la novela *El metro de platino iridiado*, su protagonista principal, María, responde al modelo ético kierkegaardiano, como también lo hace Allende en *Contra natura*¹⁶. Por el contrario, Leopoldo de la Cuesta en *El cielo raso* y César Quirós en *Los delitos insignificantes* responden al modelo estético de Kierkegaard.

Dejamos la introducción y desarrollamos el trabajo de investigación enmarcándolo en la estructura que lo configura.

1. MARCO GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN.

Esta esta tesis, además de recuperar algunos de los elementos presentados en el Proyecto de investigación, expone otros nuevos e indispensables para la comprensión del sentido de la narrativa de Álvaro Pombo. De esta manera, aparte de dar cuenta del problema, el estado de la cuestión, los objetivos y el método de trabajo desarrollado en la investigación, evidencia la

¹⁶ Desde una visión creyente, estos personajes tienen mucho de cuanto narra en, Pombo, Á., *Vida de San Francisco de Asís. Una paráfrasis*, Barcelona, Editorial Planeta, 2007. En ella desarrolla la nueva manera de ser héroe en lo cotidiano, manera aplicada con anterioridad a sus personajes como Luzmila y María, metro en donde se miden los personajes.

actualidad de la pregunta por el hombre, tema transversal de la narrativa de Pombo.

Álvaro Pombo forma parte de ese selecto grupo de pensadores, narradores y poetas, que, por razones de vocación y de circunstancia, se han entregado en vida y obra a la narración, composición y reflexión sobre la realidad, sobre la vida, y, principalmente, sobre el ser humano. Á. Pombo lo hace desde un componente filosófico-ético y religioso, a la manera machadiana: caminante, se hace camino al nadar; es decir, narrando. Prueba fehaciente de ello lo constituye las numerosas narraciones donde lo ético (cfr. *CN*)¹⁷, lo religioso (cfr. *CC*)¹⁸ o lo filosófico (cfr. *R*)¹⁹ están presentes. De hecho, viendo la organización de la trayectoria novelística de Pombo, se percibe en su obra narrativa “dos ejes conceptuales de índole moral” (Ródenas de Moya). Y a nuestro juicio, quizá un tercero todavía en embrión: tal vez escatológico.

Pombo definía el eje del primer ciclo como la “falta de sustancia”. Una noción tal vez mezclada entre lo ontológico y lo gnoseológico que aludía a “una situación del narrador”, de “los personajes y del mundo caracterizada por su evanescencia”²⁰. Todo aparecía como fragmentado, tanto la experiencia del narrador, como los objetos de esa experiencia²¹. Tal es así que todos los sentimientos parecían fingidos. Esta situación se corresponde con la experiencia de irrealidad que vive el escritor, experiencia recogida en la “Trigesimoctava variación” en la que el yo lírico indica: “No hay más acá que sirva de paréntesis/ Ni más allá que sirva de horizonte/ Imaginado es todo hasta la muerte [...] E imaginé que imaginé que imaginé tu amor que no existía”²². Todo un mundo en descomposición.

El contenido del segundo eje no está definido como el del primero, sin embargo, Pombo si apunta algo importante en el “Prólogo” a *Cuentos reciclados*. Los contenidos de ahora son *lo contrario* de los de entonces. Hay parecidos, pero no son lo mismo. El eje pasa a ser ahora “la experiencia ontológica y epistemológica de la completez, de la continuidad e inmediatez de los objetos” (Ródenas de Moya)²³. Ahora los objetos tienen sentido y significado; las personas, más todavía. Hay fines y horizontes. En el eje actual, hay una toma de postura clara ante el destino, no un encogimiento de hombros como

¹⁷ *Contra natura* (= *CN*)

¹⁸ *Cuadratura del círculo* (= *CC*).

¹⁹ *Relatos sobre la falta de sustancia* (= *R*)

²⁰ Cfr., “Prólogo”, en Pombo, Á., *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997, p.11. (=CsR).

²¹ *Ibidem*.

²² Pombo, 2004, o. c., p. 138, vv. 4-6.9. Esta experiencia es manifestada en la entrevista hecha por Villar Flor, C., a Pombo en “Charlando con Álvaro Pombo”, en la que el autor comenta: “Yo vivía en un mundo de apariencias, por así decirlo. No es que negara la existencia de la realidad, pero el temple de ánimo con que la percibía me presentaba un mundo que se deshacía, irreal, en el que las relaciones y los afectos no duraban. En esa época yo vivía la realidad como un sistema inconexo de emociones que no casan entre sí. Un mundo fenoménico, cuyos fenómenos no estaban realmente conectados mutuamente. Las cosas no tenían finalidad o parecían no tenerla”, en *Fábula*, n.º3 (Invierno 1997)50. A partir de ahora aparecerá como F.

²³ Pombo, 1997, o. c., p. 11.

en el otro. Ahora, los personajes “de toda condición conservan, no obstante sus fracasos, sus desatinos, o la mala leche ajena, su integridad, su vitalidad espiritual”; en una palabra: “su eticidad”²⁴. En este eje hay personajes de todas clases, tanto héroes como villanos. Los héroes de este ciclo son personajes unificadores (María), buenos (Allende), dados al cuidado (Allende, Gabriel) y el respeto (Fernando) de quienes les rodean. Son personajes con sustancia, con fundamento interno, a pesar de sus incongruencias.

La pregunta kantiana: ¿Qué debo hacer?, forma parte de esa sustancia narrativa, hasta tal punto, que toma de su admirado e influyente H. James, ese rasgo interesante de la preocupación ética por el qué debo hacer, o qué no debo hacer, manifestada a través de los personajes. Á. Pombo indicará que “la fuerza de una novela está en esa tensión ética” (C. Villar Flor)²⁵ entre el ser y el hacer, porque en el momento en que la respuesta es “haz lo que sea”, la novela ha perdido todo su interés; “se vuelve aburrida”.

El testimonio de numerosas personas es coincidente al ver en Á. Pombo la ejemplificación de la seriedad moral, del *spoudaios* aristotélico. En efecto, la reflexión pombiana constituye una defensa implícita de la tesis kierkegaardiana de que sólo el conocimiento ético y (¿religioso?) guarda una relación esencial con la existencia del sujeto cognoscente.

En el ámbito del hacer literario, Pombo se caracteriza por su incesante actividad narrativa casi ensayística, amén de poética. A través de las narraciones, el autor enlaza un análisis lingüístico y ético para defender una ética, diríamos, menos behaviorista y más platónica que recupere la utilidad descriptiva de conceptos morales tradicionales tales como ‘bien’, ‘virtud’. De hecho, su pensamiento es una clara defensa de una ética del cuidado. *Contra natura*, por poner un ejemplo, aporta una reflexión importante a través de la Ética de la Virtud o la Ética del cuidado.

El hacer literario pombiano es un pensamiento que se enfrenta con cuestiones éticas nuevas o especialmente urgentes, entre las que estaría la defensa del *concepto de individuo moral homosexual*, en un plano teórico y práctico, y una sociedad dominada por mecanismos despersonalizadores.

Á Pombo es un lector-narrador interdisciplinar. Porque no solo frecuenta las obras de Murdoch, Sartre, Husserl, Heidegger y Schopenhauer, amén de su adorado Rilke, sino que también, dialoga con el pensamiento religioso de autores tales como P. Tillich, la Teología de la Liberación²⁶, J. A. Estrada²⁷ y Torres Queiruga²⁸, autores que le sirven como guía para de-

²⁴ Pombo, o. c., p. 12.

²⁵ Cfr., “Charlando con Álvaro Pombo”, o. c., p. 55.

²⁶ Aparece en la novela *El cielo raso*.

²⁷ Cfr., Estrada, o. c..

²⁸ Sabemos por el propio autor que ha leído su trabajo: Torres Queiruga, A., *Repensar la resurrección. La diferencia cristiana en la continuidad de las religiones y de la cultura*, Madrid, Trotta, 2005.

sarrollar un pensamiento ético-religioso centrado en la desmitificación de la religión cristiana y católica; eso sí, a lo pombiano.

En cualquier caso, más allá de los méritos respectivos de su notable exitosa carrera literaria, acaso lo más significativo de la producción intelectual pombiana sea la combinación de narración filosófica y ficción novelística no es meramente *aditiva* —como si una de las dos actividades constituyese para él, un pasatiempo o un medio de “ganarse la vida”, paralelo a sus intereses intelectuales, sino que emana de una misma fuente: la *preocupación constante del autor por describir y explicar con la mayor claridad posible la vida y la vida moral de los seres humanos*.

Como sucede también con la obra de Miguel de Unamuno, de J. P. Sartre o F. Dostoievski, literatura y filosofía son dos partes necesarias y complementarias de un mismo proyecto. En Pombo también. Y esta simbiosis temática de registros descriptivos, en nuestra autor, guarda un potencial añadido para la reflexión ética contemporánea que ayunan otros literatos contemporáneos.

Finalmente, la narrativa de Á Pombo recoge tres elementos importantes que hacen una narración peculiar: una “filosofía”, una “ética” y una “religión”, con el añadido de una forma de ver las cosas que trata de combinar los argumentos generales del filósofo con la riqueza de los argumentos detallados del artista literario. Por eso, en un momento de interés por la reflexión ética y por los contenidos literarios, la narrativa de Á Pombo constituye un magnífico terreno para valorar la complementariedad de argumentos filosóficos, éticos, religiosos y literarios en un mismo proyecto, así como para investigar sus limitaciones respectivas. Y, a la vez, en su obra novelística, sea cristiana o no, se puede atisbar una cierta virtualidad teológica, explícita e implícita, pues recoge en ella suficientes ejemplos que expresan una experiencia auténtica.

1.1. Planteamiento y justificación de la investigación.

Cada nueva generación humana se encuentra con una situación histórica, ideológica y cultural diferente a la anterior. Se caracteriza por unas nuevas preocupaciones intelectuales, a las que, a su vez, modifica en su intento de superarlas y dar respuesta. Y transmite, transformadas y hechas propias, a la generación siguiente. Cada disciplina sea humanista o tecnológica comparte ese condicionamiento cultural. No solo porque cada especialista no se puede sustraer de la época en la que le ha tocado vivir, sino también porque no debe hacerlo, ya que esas preocupaciones y adquisiciones de su tiempo expresan aquellos aspectos de la eterna e inagotable pregunta por la verdad que más apasionan a sus contemporáneos.

Teniendo presente cuanto hemos indicado hasta ahora como fundamental en la trayectoria de un narrador como Álvaro Pombo, he considerado interesante realizar un estudio exhaustivo, una tesis doctoral, sobre el *no tan conocido narrador y poeta* Álvaro Pombo. Nosotros nos fijaremos sólo en la parte novelada, y no toda, y cuentística de la obra narrativa de tan peculiar novelista. Pombo cumple con los requisitos de buen narrador y se merece, por tanto, un estudio pormenorizado sobre su vida y especialmente sobre su trabajo de ficción.

¿Por qué este autor? Fue en los cursos de doctorado cuando descubrí al mentado novelista. Con anterioridad lo había leído, pero era uno más en el elenco de narradores; no había caído en la cuenta de su valía y, sobre todo, la temática. Con la profundización en su ficción para la redacción de uno de los trabajos de los mentados cursos, en concreto, “literatura y religión” (+Dr. José Ayuso), surgió mi interés por él. En tanto en cuanto iba leyendo una novela tras otra, advertía su intensa imaginación visual con la que evoca personas, lugares, costumbres y, sobre todo, los procesos mentales tanto emotivos como de conflictos de la conciencia. También apreciamos cómo Pombo, a la vez que narraba todo lo anterior, relataba la crónica contemporánea de cómo vivía una parte de la sociedad contemporánea, en concreto, la londinense (*R*), y española, dentro de ésta, la de Santander (*HMM*) y de Madrid (*MPI*).

Sus modelos humanos y sociales tienen universalidad, son “universales concretos” como los califica él (cfr “Epílogo”, *CN*). Sus modelos, como los de su admirada I. Murdoch, se pueden aplicar a lo que es la esencia del ser humano: Una pugna entre el bien y el mal, una mezcla de virtudes y defectos, de poder y contra poder, amor y desamor, de verdad y de mentira, aspectos que van consolidando el destino personal de cada uno, tanto en la vida personal de cada uno, como en la vida literaria de cada personaje. Pombo trabaja en la esencia del ser a través de los accidentes, el parecer. Se fija en la diferencia, que se convierte en clave de lectura de su narrativa tanto novelada como cuentística. Lo hace a través de ciclos: uno, insustancial, dos, sustancial o reciclado, y un tercero, que no tocamos, escatológico o trascendente.

Advertí que el escritor, Álvaro Pombo, describe a través de sus novelas tanto el comportamiento como las costumbres de los más variados personajes de la sociedad: Escritores, profesores, rentistas, ociosos, etc., describiéndolos psicológicamente de una manera admirable. No hay que olvidar en esa descripción dos temas muy recurrentes: La homosexualidad y la religión. La mayoría de sus personajes son bisexuales, otros pocos homosexuales; muchos de ellos religiosos, otros lo han sido, y otros han dejado de serlo. Por tanto, (homo)sexualidad y religión aparecen, muchas veces, como binomio y denominador común, en conflicto interno en los personajes. Surge una hipó-

tesis de trabajo: ¿Acaso también en el novelista? Hipótesis que desarrollamos en nuestra investigación.

Elección del tema. Para el trabajo de investigación en el doctorado, el DEA, tuve claro qué autor: Pombo, y en qué línea iba a investigar: Literatura y religión. Esta perspectiva respondía a mi línea de trabajo en los diferentes estudios realizados: Una línea humanista, en concreto, antropológica. Cuando me planteé seguir investigando sobre el mismo autor, tenía claro que debía de ser en la misma vertiente de antaño. Surgieron varias líneas de acción: Los personajes, sus héroes; el bien y el mal; la espiritualidad que emana de sus narrativa, entre otros. En ese momento trabajaba en un hospital. Tenía claro qué quería. Pero antes de decantarme por el tema elegido: el bien y el mal, escarceé un poco la investigación habida sobre el autor desde el punto de vista sexual y literario. Me encontré que en el camino literario había sido muy trillado, pues había abundantes reflexiones y trabajos notables, pero no era atractivo. En la senda sexual, menos trillada, también; sobre todo los trabajos norteamericanos. No así en la línea religiosa y ética. Como había elegido la línea religiosa para la obtención del DEA, unido a la experiencia del confesonario, la del hospital y la propia percepción de mi humanidad, me llevaron a decantarme por el tema de la tesis: El bien y el mal.

Elegido el tema, toca presentar qué novedad aporta el trabajo al mundo intelectual. Después de dedicarme un tiempo largo a compilar bibliografía, leer artículos, etc., sobre el autor, observé la ausencia de trabajos sobre el tema elegido. No abunda la narrativa con perspectivas éticas; menos una narrativa homosexual con contenidos morales. Menos todavía una narrativa que se pregunte y ocupe de Dios, del acto de fe, antropológica y religiosa. Y mucho menos la narración desde una perspectiva fenomenológica como la de Álvaro Pombo. Él no es solo un psicólogo-ficcionista, como se ha llamado el mismo, pues taladra, a través de la narración, ese yo de los personajes, sino también, es un fenomenólogo de la conciencia.

Influenciado por Husserl, Pombo es un minero de la conciencia. Pombo traslada al lector a ella. Allí, el trabajo consiste en cavar en ella, narrando todo cuanto ocurre allí antes de actuar. Todo a través del personaje literario. Y nada mejor saber qué sucede en la conciencia para conocer las actitudes, el acto moral, el comportamiento humano.

En consecuencia, entendí que la aportación del trabajo, desde la perspectiva del bien y del mal, al campo de la ética, la religión y la literatura, cubría un hueco en el pensamiento literario. Aporto, con él, cómo entiende un narrador filósofo, poeta, novelista y homosexual, la vida, el hombre, la homosexualidad y al homosexual, y la religión. Él se dice creyente, pero un creyente singular, muy particular, atípico. Como lo es hoy también en los círculos literarios. Con palabras de Aranguren, Pombo es una persona “rara”

que escribe “raro”. Él se confiesa homosexual, pero, dado su pensamiento ante ese hecho, es un personaje peculiar, raro, como lo es su hijo Acardo en la novela *La cuadratura del círculo*.

Por tanto, y a nuestro juicio, en una sociedad tan desvalorizada, tan desnortada, Pombo aporta al mundo del pensamiento sobre el hombre una forma de ser concreta y precisa: El ser sustancial. Es decir, Ser sustancial para Pombo es ser el hombre con *fundamentos internos*. Un hombre virtuoso, reflexivo y moral; trabajador y honesto consigo y con los otros y, en el fondo, con Lo Otro. Y un hombre libre por encima de todo. Un ser humano abierto al futuro y a los otros.

Pombo es un narrador que denuncia que las acciones u omisiones tienen unas consecuencias. Antes de ejecutarlas, hay que pensar qué se hace y cómo se hace. Es decir, en la narrativa pombiana surgen estas preguntas, por otro lado, nada novedosas: ¿Se puede hacer todo? ¿Se debe hacer todo? Él contestará no.

1.2. Objetivos de la investigación.

1.2.1. Objetivos generales.

- Validar el pensamiento en torno al bien y al mal que subyace en la narrativa de Álvaro Pombo.
- Resaltar la contribución del pensamiento pombiano: filosófico, religioso, literario y ético, al mundo de la literatura.
- Describir la visión que tiene de la homosexualidad y del homosexual.
- Describir la condición moral del ser humano, sobre todo, del homosexual, desde una perspectiva ética y religiosa.

1.2.2. Objetivos específicos.

- Describir el método filosófico-moral que sigue el autor en su narrativa.
- Describir las características de la literatura pombiana.
- Describir la condición moral del ser humano que nace de la narrativa de Pombo.
- Desvelar los elementos propios del pensamiento de Pombo en torno a la religión y la filosofía del hombre.
- Explicar los elementos que caracterizan la visión del hombre –antropología–, ética y religiosa de Álvaro Pombo a partir de su sistema categorial de pensamiento en un mundo “sin Dios”.

- Justificar las normas morales sin apelar a una tradición religiosa, como reto de la ética contemporánea. Una ética sin religión.
- Valorar la ficción pombiana como suministradora de casos ricos en detalles como campo de reflexión tanto para el filósofo, como para el ético, religiólogo, teólogo y literato.
- Desvelar la simbología del mal y del bien que utiliza Pombo en su narración.
- Desvelar hasta qué punto la formación filosófica ha condicionado los temas, personajes, comportamientos, opciones vitales, de su narrativa.
- Destacar si la literatura de Álvaro Pombo tiene una virtualidad teológica tanto explícita como implícita.
- Justificar si Pombo es un escritor cristiano.

1.3. Fuentes de investigación y metodología.

La consecución de los objetivos planteados anteriormente ha necesitado el recurso a una variedad de fuentes utilizadas: publicaciones, hemerografías, entrevistas diversas, etc., conservadas ya en numerosos centros de documentación.

Si se quiere hacer un estudio de la producción novelística de Álvaro Pombo hay que hacerlo, de manera obligada, mediante un acceso directo a las fuentes primarias: Sus novelas. La ficción es la labor más visible, la más conocida y representativa de toda su obra. Después, indirectamente, está el resto de su producción literaria: poesía, artículos de periódico, cuentos, entrevistas.

Las fuentes hemerográficas han sido importantes para la reconstrucción del pensamiento literario del novelista, sobre todo a partir de la segunda etapa de su ficción: La etapa de la *sustancia* o *religación* (años: 1990-2004), iniciada con la novela *El metro de platino iridiado* y cerrada con *Una ventana al norte*. Razón, varios premios recibidos influyeron en los críticos, tanto académicos como foráneos, que empezaron a interesarse por la narrativa de Pombo y publicar reseñas de sus libros en los periódicos. Fruto de ese interés, diferentes hemerotecas digitales nos han proporcionado reseñas y publicaciones para nuestra investigación. Esos diarios publicados la mayoría están en Madrid, tales como *ABC (El Cultural)*, *El País (Babelia)*, *El Mundo*, *La Razón*; otros fuera, en Barcelona, *La Vanguardia*, en Santander, *El Diario montañés*. De ellos hemos obtenido datos acerca de la recepción de sus trabajos en los círculos literarios. En alguna ocasión, hasta el fracaso que supuso la presentación. Diferentes noticias también nos han servido para conocer la finalidad para la que el narrador escribió tal o cual trabajo. Por

ejemplo, la novela *Contra natura* (2005) sale a escena en el momento de la aprobación de la Ley del matrimonio homosexual. Con ella, Pombo hace sentir su voz en la sociedad del momento, como bien hemos recogido en el estudio del texto y contexto de ese trabajo (cfr. 7.4.5.2.).

Organizar los materiales diversos y dispersos ha sido arduo. Divididos, grosso modo, entre novelas, reseñas, entrevistas, trabajos cada vez más, sobre todo, trabajos académicos literarios, repartidos en múltiples fuentes. La literatura del exilio²⁹ y la de la insustancia³⁰ tiene menos reseñas, menos subsidios. Ello ha derivado, por mi parte, en una investigación más profunda, pues abarca todas las novelas. No así el ciclo de la sustancia, más conocido y, por tanto, más material para investigar. De ese ciclo no hemos trabajado con todas las novelas, sino que hemos elegido las más representativas a nuestro juicio: *El metro de platino iridiado* (1990), *Donde las mujeres* (1996), *El cielo raso* (2001), *Contra natura* (2006), y la literatura cuentística o reciclada, *Cuentos reciclados* (1997).

La prensa es una de las fuentes con la que he contado para conocer la participación de Pombo en el mundo literario y en su mundo. Su lectura me ha permitido lograr una visión global de su trayectoria profesional. Ha sido necesaria la lectura de todo tipo de entrevistas, muchas de ellas muy jugosas, recogidas de diarios, la mayoría de ellas. Después, son interesantes los artículos dedicados al novelista.

Otra de las fuentes que nos ha servido para la elaboración del pensamiento literario de Pombo es aquellas publicaciones escritas por personalidades que han conocido al escritor, como por ejemplo, José Antoni Marina (Toledo, 1939). Prueba de esa relación entre ambos es la publicación de una obra en común: *La creatividad literaria* (2013)³¹.

Por otro lado, me he apoyado en las extensas y a veces excelente crítica literaria sobre el narrador para caracterizar aquellos aspectos de su ficción que definen su mundo novela tras novela y cuento. No ha sido así en cuanto a la crítica en relación a la filosofía, ética y religión del novelista. Razón, la crítica filosófica, religiosa y ética, sobre la obra de Álvaro Pombo resulta, ciertamente, mucho menos abundante o, en algunos casos, como la religión, inexistente, que la crítica literaria.

Hasta el momento, nadie que sepamos ha acometido un estudio filosófico, ético y religioso comprensivo del pensamiento de Pombo que aborde tanto sus novelas como sus cuentos. Y en concreto, un estudio sobre el bien y el mal en una parte concreta de su narrativa.

²⁹ *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977).

³⁰ *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), *El hijo adoptivo* (1984) y *Los delitos insignificantes* (1986).

³¹ Marina, J. A.- Pombo, Á., *La creatividad literaria*, Barcelona, Ariel, 2013.

El elemento metodológico de esta investigación se basa en no despreciar el valor intelectual de la ficción como complemento, correctivo o incluso fuente de esclarecimiento de la realidad moral independiente de los postulados de su postura teórica. Consecuentemente, los caminos de investigación que se abren en esta línea son tan variados como los personajes, los roles y las situaciones existenciales que se desarrollan en el ámbito de la ficción. Si para Heidegger el hombre era proyecto, para Pombo, también. Una posibilidad abierta, “una posibilidad infinita” (K. Raner), con capacidad para comprender y comprenderse. Aspectos todos ellos que en el hombre pueden ser comprendidos puesto que el proyectar sobre posibilidades es ya comprender anticipadamente esa posibilidad de ser que está siendo como indicaría Heidegger en su famosa obra: *El ser y el tiempo*³².

Nuestro enfoque metodológico se inserta en la dirección y en las aportaciones actuales de las modernas ciencias humanas, teniendo mucho más en cuenta el valor de los trabajos de grandes figuras de la filosofía, de la fenomenología, la hermenéutica. Sin pretender ser exhaustivos, señalaremos algunos nombres, entre los que destacan Blondel³³, Jaspers, Gadamer, Ricoeur, Vatimo. No nos olvidamos de teólogos humanistas como Tillich³⁴, Guardini, Bonhoeffer, Rahner³⁵, Schillebeeck³⁶, Pannember³⁷, Torres Queiruga³⁸ y algunos más. Nos parece que esta nueva forma de reflexionar sobre el misterio del hombre desde el hombre, favorece muy notablemente la interpretación que pueda hacerse de la ficción de Pombo.

Uno de los autores con los que coincidimos en método y pensamiento, que nos ha servido en el trabajo y en la orientación del mismo, es la muy notable figura de Charles Möeller y sus estudios de *Literatura del siglo XX y cristianismo*³⁹. Magnífico intérprete de la cultura actual, y muy concreta-

³² Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, F.C. E., 2002, p.31.

³³ Pombo recurre a él y habla de la acción, *Action*. Entiende por acción “los actos, la actuación y actividad como los que se dan en el quehacer cotidiano del hombre y en los distintos campos de la vida de todos los días”, Blondel, M., “La lógica de la acción y la transcendencia. El proyecto de Maurice Blondel (1861-1949)”, en Fries, H., *Teología fundamental*, Barcelona, Herder, 1987, pp. 59-65.

³⁴ Cfr. Tillich, P., *Teología de la cultura*, [1959], nosotros manejamos la edición, Madrid, Amorrotu, 1974.

³⁵ Rahner K., *Curso fundamental sobre la fe. Introducción al concepto de cristianismo* [1977], Barcelona, Herder, 1978.

³⁶ Del p. Schillebeek, manejamos varias ediciones: Schillebeek, E., *Dios y el hombre. Ensayos teológicos*, Salamanca, Sígueme, 1969; *Revelación y Teología*, Salamanca, Sígueme, 1969; y *Dios, futuro del hombre*, Salamanca, Sígueme, 1970.

³⁷ Pannenberg, W., *Antropología en perspectiva teológica*, Salamanca, Sígueme, 1993.

³⁸ Torres Queiruga, A., *La revelación de Dios en la realización del hombre*, Salamanca, Cristiandad, 1987. “Quiero decir con este libro [*Quédate con nosotros, Señor, porque atardece*] lo mismo que está diciendo Andrés Torres Queiruga con dos importantísimos libros: “Repensar la resurrección” y “repensar la revelación”: la revelación cristiana y la resurrección tienen que ser pensadas de nuevo: tenemos que reactivar cada uno de nosotros individual y colectivamente el poder de todas esas significaciones. [...] Me parece que hay materia de sobra para volver a pensarlo todo lo que nos ocurre desde un punto de vista cristiano profundo”, en diario *El País digital*, URL:

<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=10316>, consultado el 8 de junio de 2014.

³⁹ Möeller, Ch., *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Madrid, Gredos, 1972.

mente de la literatura. A través de sus estudios, interroga indistintamente tanto a creyentes cristianos como a no creyentes desde enfoques diversos: fe en Jesucristo, esperanza, amor al otro (caridad), acto de fe, etc.

No podemos olvidar tampoco al finado profesor Antonio Blanch. Sus acertados y espléndidas observaciones nos han ayudado. En concreto, nos ha iluminado cuanto desarrolla en su trabajo: *El espíritu de la letra. Acercamiento creyente a la literatura* (2002)⁴⁰. El profesor Blanch me enseñó algo que recoge en su libro antes mentado. Que la cultura proporciona unos materiales muy ricos, por tanto, no hay que desecharla. “Hay que comprender lo que ocurre en ella”. Idea defendida ya, oportunamente, por el Concilio Vaticano II, en su *Constitución Pastoral sobre la Iglesia en el mundo actual, Gaudium et spes* (1965)⁴¹. Pombo lo hace también y nosotros lo recogemos. Después, evitar interpretar a los autores desde un “cuestionario dogmático”, sino “dejando expresar honradamente tanto sus convicciones como sus dudas. Solo a partir de esa inducción antropológica” se podrá llegar a él.

Hacemos nuestro otro de los principios metodológicos que el profesor Blanch me indujo a la hora de trabajar y como criterio hermenéutico de “evidentes connotaciones éticas”: “Todo acercamiento crítico a la cultura y a la literatura, debería realizarse desde el más sincero respeto hacia lo secular, esforzándonos lo más posible en todo lo que conduzca a desvelar la verdead del otro, esté o no en sintonía con la nuestra”⁴².

En cualquier caso, como ya hicimos en el trabajo de investigación mencionado, trabajaremos desde una perspectiva hermenéutica del texto narrativo. La estrategia hermenéutica ofrece la posibilidad de desvelar sentidos que, al salir a la luz, permiten una mejor comprensión de los trabajos estudiados y del pensamiento del autor, Pombo. En concreto. Trabajaremos desde un plano antropológico y cultural, para después, en algunas novelas, hacerlo desde el teológico. Porque nuestro objetivo, como creemos haber captado en el novelista Pombo, no es entender al ser humano en abstracto, sino, desde esos universales concretos, derivar lo más concreto posible, en sí mismo, y en los contextos sociales en los que se mueve. Es decir, que la obra literaria aparezca como posibilidad antropológica y teológica.

Nos acercaremos a esos entes de ficción lo más profundamente para intentar comprenderlos lo más integralmente posible. Por consiguiente, nada verdaderamente significativo de sus existencias nos resultará ajeno. Y ya que Pombo nos proporciona unas magníficas focalizaciones de las concien-

⁴⁰ Blanch, A., *El espíritu de la letra. Acercamiento creyente a la literatura*, Madrid, PPC., 2002, pp. 406-424. No nos olvidamos tampoco de otro de los trabajos que nos han ayudado: Blanch, A., *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, PPC., 1995.

⁴¹ Constitución promulgada el 7 de diciembre de 1965. Texto original en AAS 58 (1966)1025-1120. Nosotros manejamos la edición de *Documentos del Vaticano II. Constituciones, Decreto. Declaraciones*, Madrid, BAC (Minor), 1985, pp. 177-297.

⁴² Blanch, A., o. c., p. 412.

cias, atenderemos a ellas, a sus subjetividades, los dinamismos de sus deseos, querer, ansias de felicidad o no, y otros aspectos. La comunicación que tiene con los demás, y, sobre todo, cómo se expresa a sí mismo: gestos, palabras, actuaciones. Para, desde esos análisis, ir detectando los sentimientos que subyacen, las preguntas más profundas que dejan de formularse, los anhelos y rechazos más o menos visibles o invisibles⁴³.

Ordenando el material lo más pedagógicamente posible, en la aplicación del método de trabajo y el análisis en el mismo, seguiremos cierto orden temático. Analizaremos algunos aspectos de la existencia humana, aplicados a los entes literarios y a sus contextos en los que se mueven. A saber: Nos fijaremos en la identidad del sujeto en sus manifestaciones de búsqueda y afirmación propia y en el contexto social en el que está. Luego formas o simbología del bien y del mal. Las experiencias que afectan esa identidad: pervisión, neutralización, confrontación; fuerzas destructivas o fuerzas constructivas que afectan a los entes. Las relaciones con los demás y sus manifestaciones: amor, odio, rencor, alegría, esas pasiones de las que habla Spinoza. De qué manera un personaje es una fuerza centrífuga o centrípeta allí donde convive con los demás. Luego los encuentros y desencuentros formalizados a través de las relaciones personales, familiares y sociales de los entes. Finalmente, como bien arguye el profesor Blanch, indagar la dimensión los síntomas de transcendencia que emergen en esos esquemas de lo humano que son los entes⁴⁴.

La estructura temática escogida permite que comentemos las novelas de Pombo seleccionadas por nuestra parte y de los cuentos en orden cronológico. Esto reporta la gran ventaja de poder cartografiar una evolución temática y argumentativa en el pensamiento del novelista.

En cuanto al estudio de su narrativa, y teniendo en cuenta su número, hemos elegido un corpus analítico compuesto de ocho novelas y dos colecciones de cuentos. He preferido decir lo posible sobre unas pocas que sólo un poco de cada una. Al elegir este corpus narrativo, he tenido en cuenta aquellas novelas, sobre todo de la segunda época, que la crítica ha tendido a señalar como mejores obras, generalmente escritas en los años ochenta. No obstante, he procurado no dejar tampoco de lado la producción literaria de sus períodos creativos del 2000 en adelante; en concreto: *El cielo raso*, novela muy religiosa, y *Contra natura*, novela con alto nivel de erotismo (novela sexual), religiosa y gay.

Exponiendo el carácter filosófico-moral y religioso del que va a ser objeto la tesis, desearía señalar que no quiero olvidarme del literario, aunque sea en menor grado que los anteriores.

⁴³ Cfr., Blanch, o.c., pp. 416-417.

⁴⁴ Ibid, o. c., pp. 417-418.

1.4. Estado de la cuestión: Estudios sobre la narrativa de Álvaro Pombo y la novedad de esta investigación.

Las numerosas entrevistas realizadas al autor por diferentes críticos, sumadas a los trabajos sistematizados de críticos como W. Wesley, Ródenas de Moya, Masoliver Ródenas, nos permiten hacer un estado de la cuestión, para identificar los tópicos que han suscitado el interés literario, filosófico, religioso y ético de Álvaro Pombo. La crítica filosófico-religiosa sobre la obra de Pombo resulta, ciertamente, apenas visible que la crítica literaria. Bien es cierto que algunas de las contribuciones realizadas en este campo han sido de gran calidad.

Por otra parte, anticipamos que nos resulta sorprendente encontrar que Álvaro Pombo es todavía bastante desconocido en los círculos académicos españoles. No acaba de cuajar. Sus planteamientos tienen tal riqueza que están siendo investigados por estudiosos en otras latitudes del orbe, apenas en España.

En estas coordenadas, nuestra reflexión se desarrolla en tres puntos principales: la temática homosexual, la temática literaria, la temática religiosa y la temática ética.

1.4.1. Estudios sobre la temática homosexual en la novela de Álvaro Pombo.

Sobre la temática homosexual críticos como Moreno-Nuño⁴⁵, Fajardo⁴⁶, Vilaseca⁴⁷ o Martínez Expósito⁴⁸ muestran un interés por rescatar el aporte de Pombo al diálogo interdisciplinar e intercultural. En la línea de género, Moreno Nuño realiza un estudio de algunos de los cuentos del corpus cuentístico *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), a los que aplica técnicas nuevas de investigación en género, para identificar (objetivo), a través del análisis de las narraciones, un “contenido homosexual”, en tanto en cuanto estas narraciones son “espejo y ejemplo” de “algunos de los problemas más debatidos en la teoría de la sexualidad hoy” (p.722). De otra mane-

⁴⁵ “La temática homosexual en *Relatos sobre la falta de sustancia* de Álvaro Pombo” (1988), en *Romance Languages Annual*, nº 10-2 (1988)726-733. A partir de ahora RLA.

⁴⁶ “Homotextuality in the writing of Álvaro Pombo: A phenomenological perspective on existential dissonance and authentic being. U. of British Columbia, abril 2009, Vancouver, 2009, Web: https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/7506/ubc_2009_fall_fajardo_frederick.pdf?sequence=1, consultada el 5 de septiembre de 2012.

⁴⁷ “Queer ethics and the event of love in Álvaro Pombo’s *Contra natura*”, en *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 35.1, (otoño, 2010)243-263. Aparecerá como RCEH.

⁴⁸ El profesor dedica toda la tercera parte de su edición a la narrativa de Álvaro Pombo. “La cuentística de Álvaro Pombo” (pp.115-149); “Álvaro Pombo y la culpa” (pp.151-174); “Homofobia en *Donde las mujeres*, *La cuadratura del círculo* y *Cielo raso*” (pp.175-192), en *Escrituras torcidas. Ensayo de crítica “queer”* Barceola, Laertes, 2004.

ra, en una línea más fenomenológica, Fajardo busca dilucidar la contribución de Pombo a la narrativa homosexual a través de la fenomenología de los comportamientos. Reflexiona sobre la disonancia existencial y la autenticidad del ser de muchos de los entes literarios de las novelas. Es decir, cómo y de qué manera se puede vivir la vida y el ser en la línea homosexual sin crearse problemas que dificulten esa vida. Por su parte, Vilaseca centra su artículo en la representación del amor y de la amistad homosexual, en la línea de A. Badiou y Derrida. Del primero toma la idea de “acontecimiento del amor” que aparece en su obra *Logics of Worlds*, y del segundo, el concepto de amistad que aparece en la obra *Politics of Friendship*. Estos conceptos los aplica a la relación que existe en los cuatro protagonistas de la novela *Contra natura* (2005): Salazar, Garnacho, Allende y Durán, para deducir que no es la postura de Allende, al renunciar a la carnalidad con Durán, tan ética como parece y la presenta el narrador (Á. Pombo). Martínez Expósito en sus reflexiones sobre la cuentística y algunas de las novelas de Pombo, intuye que el novelista presenta una visión de la homosexualidad negativa. Razón de esa visión, la no interiorización, asimilación, por parte del novelista de su realidad homosexual.

Cuatro modelos de reflexión audaces con respecto a la narrativa de Pombo y de una realidad reveladora muy actual, cada uno en su campo.

1.4.2. Estudios sobre la literatura de Á Pombo.

Los trabajos sobre la temática literaria del novelista son los más abundantes en torno a la figura de Álvaro Pombo. Tal es así que cuando apenas era conocido en España, en los círculos académicos de Estados Unidos ya interesaba su proceder narrativo. Tal es así que la profesora L. E. Overresh-Maister del Johnson Couty Community College hace una reflexión sobre la “alienación” en las novelas de la insustancia⁴⁹ de Pombo. El título reza así: “Echoes of Alienation in the Novels of Álvaro Pombo” (1988)⁵⁰. Luego, el profesor V. R. Holloway publica en 1999 un trabajo sobre *El Postmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)* en el que se hace eco de la narrativa de la insustancia de Pombo⁵¹. Le sigue el crítico W. J.

⁴⁹ El trabajo se apoya en tres novelas: *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) y *El hijo adoptivo* (1984).

⁵⁰ En *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. XIII, 1988, pp.55-70. A partir de ahora aparecerá como ALEC.

⁵¹ Holloway se centra en las cuatro novelas del ciclo insustancial: *El parecido*, *El héroe de las mansardas de Mansard*, *El hijo adoptivo* y *Los delitos insignificantes*. Al final de la reflexión se hace eco de la novela *El metro de platino iridiado*, en *El Postmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999, pp. 249-263.

Weaver III con numerosos trabajos sobre la poesía⁵² y la novela en torno al novelista. En concreto está el caso del ensayo que sobre la sustancia: *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*⁵³. Hay otros publicados en distintas revistas⁵⁴ y prensas universitarias como el artículo: "Aparición del eterno cervantino: supervivencias de *El Quijote* en la novela de Álvaro Pombo"⁵⁵.

Por otra parte, en Europa encontramos diversas Universidades que se han hecho eco de la obra del novelista. La Universidad de Neuchâtel (Suiza) presentó en 2004, a través del "Grand Séminaire de Neuchâtel" el *Coloquio Internacional Álvaro Pombo*, celebrado en esa Universidad los días 1,2 y 3 de noviembre del mentado año. Las conferencias y comunicaciones allí presentadas son múltiples, la mayoría de los ponentes son todos de Universidades foráneas. Están presentes las Universidades de Westminster con el profesor J. A. Masoliver Ródenas (Londres), la Universidad de Grenoble III con el profesor, T. Nallet, la Universidad de Toulon con el profesor J. Bonells, la Universidad de París III con el profesor M. E. Benedicto (Francia), la Universidad de San Gallen con la profesora Y. Sánchez (Suiza), la Universidad de Neuchâtel con el profesor A. Rivas (Suiza). La universidad española aporta tres profesores: J. C. Mainer profesor de la U. de Zaragoza, D. Ródenas de Moya profesor de la U. Pompeu y Fabra, Barcelona, C. Casas Baró de la U. Autónoma de Barcelona, D. Poch Olivé también de la U. Autónoma de Barcelona, y un estudio bibliográfico de los profesores D. Ródenas de Moya y A. Jornet de las U. Pompeu Fabra de Barcelona.

En otros lugares de Europa encontramos publicaciones sobre Álvaro Pombo y su narrativa. Hay un trabajo en la Universidad de Göteborgs (Suecia) de A. Álvarez García-Portillo con el título: "Madurez del pacto literario. Análisis de la verosimilitud en *La fortuna de Matilda Turpin*, de Álvaro Pombo" (2012). En la Universidad de Berlín está el profesor D. Ingenschay con los trabajos sobre "Álvaro Pombo, *El héroe de las mansardas de Mansard*. Sobre el problemático hallazgo de la identidad y la grácil disolución de la realidad" (1994)⁵⁶. El profesor K. Benson de la Universidad de Estocolmo

⁵² Wesley, J. III, W., "<<Not ideas about the thing itself": una introducción a la poesía de Álvaro Pombo>>", Wesley J. Weaver III, State University of New York College at Cortland, recogido como "Estudio de Wesley Weaver" en Pombo, Á., *Protocolos (1973-2003)*, Prólogo de José Antoni Marina, Barcelona, Lumen, 2004, pp.193-213.

⁵³ Wesley, J. III, W., *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, Leviston, NY, Mellen, 2003.. Este trabajo es la recompilación revisada de tres artículos sobre la sustancia, a saber: "Novelas sobre la falta de sustancia: *El metro de platino iridiado* de Álvaro Pombo y sus fabulaciones", en *Revista Hispánica Moderna*, vol. XLVII, n° 1 (junio, 1994)194-209, "Espacio y fabulación en *Aparición del eterno femenino*", *Ojancano* 11(1996)37-49; y "Literatura y cultura popular en *Telepena de Cecilia Villalobo*", *Ojancano* 14(1998)43-63.

⁵⁴ Por ejemplo, Weaver III, W. J., "Ideología y fabulación en *La cuadratura del círculo*", en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXI (2008)241-257.

⁵⁵ En *Don Quijote y la narrativa posmoderna*, Editado por Mercedes Juliá, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 2010, pp.147-162.

⁵⁶ AA. VV., *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, edi. D. Ingenschay y H. J. Neuschäfer, Barcelona, Lumen, 1994, 372p.; Alonso de Toro/Ingenschay, D., (Eds.), *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 157-166.

redactó un trabajo sobre “Experimentalismo frente a narratividad” (1992)⁵⁷. En las “conclusiones” hace referencia a la “nueva generación” narrativa, que trata de transmitir “una visión parcial e individual del mundo” (p.234). “La imaginación” ocupa un lugar importante en la nueva narrativa, “no como escapismo de la realidad” circundante, sino como “profundización en la capacidad humana de percibir esta realidad” (p.234).

En España, últimamente van saliendo trabajos sobre Álvaro Pombo. Cuando ya teníamos redactada toda la parte del ciclo del exilio, *Relatos sobre la falta de sustancia*, Mario Crespo López publica una edición titulada: *Relatos sobre la falta de sustancia y otros relatos*, (Cátedra, 2013)⁵⁸. Edición con una excelente introducción que sitúa al lector ante la vida y la obra del insigne narrador. En él se recogen aspectos de su vida, obras y pormenores de sus novelas y cuentos. Tal es así que se lee en la contraportada de la novela: “Entre las más originales y relevantes de las últimas décadas se sitúa la obra literaria del académico Álvaro Pombo”. Un segundo libro dedicado al escritor es fruto del Seminario programado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander, celebrado entre los días 10 y 14 de agosto de 2009, titulado: “Álvaro Pombo, poéticas de un estilo”. De aquél encuentro de críticos y público salió la edición titulada: *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*⁵⁹, con un “Prólogo” (González Fuentes, J. A. y López García, D.)⁶⁰, y trabajos como: “La obra periodística de Álvaro Pombo” (Andrés-Suárez, I.)⁶¹; “Los relatos breves de Álvaro Pombo” (Díaz Navarro, E.)⁶²; “Álvaro Pombo: la literatura desde un balcón” (González Fuentes, J. A.)⁶³; “Siguiendo el rastro de la reina madre. (Álvaro Pombo entre los escritores de la nueva narrativa española)” [Goñi, J.]⁶⁴; “Manipulación de algunas referencias textuales a san Francisco en *El metro de platino iridiado*” (Lenquette-Baltasar Solís, A.)⁶⁵; “Álvaro Pombo y las letras inglesas” (López García, D.)⁶⁶; “Álvaro Pombo o el arte de la manipulación en *Virginia o el interior del mundo*” (Merlo Morat, Ph.)⁶⁷; “Desde el interior del tiempo. Historia y ficción en la narrativa de Álvaro Pombo” (Peinado, J.C.)⁶⁸; “Álvaro

⁵⁷ AIH. Actas XI (1992). Experimentalismo frente a narratividad. Ken Benson, pp.223-238. Centro Virtual Cervantes, Web: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_1_023.pdf, consultado el 9 de septiembre de 2012.

⁵⁸ Pombo, Á., *Relatos sobre la falta de sustancia y otros relatos*, Edición de Mario Crespo López, Madrid, Cátedra, 2013, 342 p.

⁵⁹ AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, González Fuentes, J. A. y López García, D. (eds.), Santander, Milrazones universidades, 4, 2013, 279 pág.

⁶⁰ Ibid, o. c., pp. 9-10.

⁶¹ Ibid., o. c., pp. 11-30.

⁶² Ibid, o. c., pp. 31-44.

⁶³ Ibid, o. c., pp. 45-61.

⁶⁴ Ibid, o. c., pp. 63-82.

⁶⁵ Ibid, o. c., pp.83-101.

⁶⁶ Ibid, o. c., pp. 103-112.

⁶⁷ Ibid, o. c., pp. 113- 145.

⁶⁸ Ibid, o. c., pp. 147-162.

Pombo: novelista del siglo XXI” (Peral Vega, E.)⁶⁹; “En torno a *Los enunciados protocolarios* de Álvaro Pombo” (Rodríguez Lázaro, N.)⁷⁰; “Bibliografía de Álvaro Pombo” (Montisci, M.)⁷¹.

La editorial Ariel ha publicado un trabajo de colaboración entre J. A. Marina y Álvaro Pombo titulado: *La creatividad literaria*⁷². En la contraportada del libro, se dice, entre otras cosas, que Álvaro Pombo aporta el “aspecto misterioso de la creación”, mientras que J. A. Marina “pretende descubrir los mecanismos de ese misterio”.

1.4.3. Estudios sobre la religión en la novela de Á Pombo.

En relación con la tradición religiosa y temática de la religión, afirmamos que hasta la hora de redactar esta tesis doctoral, no hay ningún trabajo parcial o global fundamentado en la novela de Álvaro Pombo que nosotros conozcamos. En la línea que mentamos, sólo existe nuestro trabajo de investigación previo a la redacción de esta tesis doctoral titulado: *Novela y religión. El horizonte literario y religioso en la novela de Álvaro Pombo* (20-08), inédito.

Hay un trabajo de aproximación, si se quiere, al mundo de la religión en la línea de la transcendencia, del crítico J. A. Masoliver Ródenas. El trabajo está titulado: “Trascendencia y humorismo en el último Pombo”⁷³. Y ya no hay más.

1.4.4. Estudios sobre la poética del bien y del mal en la novela de Á Pombo.

Al reconocer que la misma novelística de Pombo tiene un legado para la reflexión filosófica, espiritual, religiosa, ética y lingüística, acerca del bien y del mal en el hombre y en el mundo, constatamos que no hay estudios sobre esa línea de reflexión que nosotros conozcamos. En relación con la temática del bien y del mal, nuestro trabajo es el primero y único por ahora. El trabajo de investigación, tesis doctoral, versa sobre “*La poética del bien y del mal en la narrativa de Álvaro Pombo*, y en él tratamos de responder a la pregunta sobre la experiencia del mal y del bien que sustenta el pensamiento de Pombo. Es decir, la experiencia del bien y del mal en el ser humano de

⁶⁹ Ibid, o. c., pp. 163-181.

⁷⁰ Ibid, o. c., pp. 183-203.

⁷¹ Ibid, o. c., pp. 205-279.

⁷² Marina, J. A. y Pombo, Á., *La creatividad literaria*, Barcelona, Ariel, 2013, 203 pág.

⁷³ En Andrés Suárez, I. y Casas, A., (eds.), *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, Madrid, ARCO-LIBROS, 2007, pp. 41-60.

hoy; un ser humano que se ha anunciado su muerte. En esta situación y perspectiva, creemos que Pombo no recurre a la narración en la que aparece el clásico desarrollo de una teodicea. A nuestro juicio, Pombo no se plantea tal enfoque. Su planteamiento es más antropológico. Tal es así que se puede hablar de un pensamiento sobre el hombre y su acción u omisión en torno al bien y al mal como una antropodicea. Es decir, que Pombo desarrolla un pensamiento en sus novelas en torno al hombre de aquí y ahora, en la línea que va el evangelio de San Lucas. La salvación empieza aquí, en la tierra, para luego desarrollarla allá, en el más allá. Hay que salvar la circunstancia en la línea de Ortega y Gasset, para luego, una vez salvada esa situación, hacerlo en la línea sobrenatural. Por tanto, el pensamiento de Álvaro Pombo reflejado a través de su narrativa, en concreto, novela y cuento, aporta una nueva forma de comprensión, sobre todo, del mal en la línea de J. Kekes⁷⁴, T. D. Cooper⁷⁵, T. Eableton⁷⁶ y J. Echeverría⁷⁷.

Nuestro trabajo abarca desde la narrativa del exilio, los cuentos filosóficos: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), hasta la narrativa escatológica, con la novela *Contra natura* (2005) como fin. En este arco de investigación está incluido el corpus cuentístico: *Cuentos reciclados* (1997).

1.5. Estructura del trabajo de investigación.

La novela refleja aspectos humanos como sentimientos, conflictos, creencias, actitudes, etc. El novelista no puede estar al margen de todo ello. Mas tampoco debe olvidar las cualidades estéticas, formales, en su obra, pues parte del éxito del mensaje de la obra artística, la ficción, radica en cómo se narra y describe lo que acontece en la trama. Un personaje muy querido por Álvaro Pombo, I. Murdoch, entendía que el buen arte debe satisfacer la búsqueda de la verdad, no el realismo. Esto significa que al leer una novela, ésta debe parecer auténtica. Y para ello ha de existir cierta coherencia interna, cierta lógica en la construcción del relato y procurar a través de las técnicas poéticas que el lector se sienta cercano a todo cuanto lee aun cuando se den situaciones bastante improbables.

El trabajo de investigación está titulado como: *La poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo*. Y la investigación está desarrollada en dos grandes partes, subdividida en ocho partes, amén de una introducción, unas conclusiones y un repertorio bibliográfico. El título hace referencia a: “La poética...”, una poética. ¿Por qué este título?

⁷⁴ En *Las raíces del mal*, Bueno Aires, Editorial El ateneo, 2006.

⁷⁵ En *Las dimensiones del mal. Perspectivas actuales*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2009.

⁷⁶ En *Sobre el mal*, Barcelona, Ediciones Península, 2010.

⁷⁷ En *Ciencia del bien y del mal*, Barcelona, Herder, 2007.

Aristóteles en su *Poética* trata sobre la formas de hacer, ordenar, de una manera bella, el decir humano. En concreto:

“[...] la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación...” (I. 47a, 8-12)⁷⁸.

La RAE tiene cuatro acepciones de poética. En la tercera y cuarta, se indica: “Ciencia que se ocupa de los procedimientos artísticos de la poesía...”; y “conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario, una escuela o un autor” (1994)⁷⁹. Hay en común algo: la manera de proceder a través de una reglas, unos principios, a la hora de elaborar una obra literaria. Si recurrimos a la etimología de poética < ποιητική τεκνή = creación, diría lo mismo. Por tanto, una poética vendría a ser un tratado, una “disciplina cuyo objeto es la elaboración de un sistema de principios, conceptos generales, modelos y metalenguaje científicos para describir, clasificar y analizar las obras de arte verbal o creaciones literarias”⁸⁰. Es lo que vamos a hacer nosotros con parte de la obra novelística de Álvaro Pombo. Analizar, clasificar, describir y sacar unas conclusiones acerca del hacer literario de Pombo como aportación al mundo de la literatura y al de la ética, sin olvidar qué aporta su pensamiento al mundo de la religión.

En segundo lugar está el sintagma “[...] del bien y del mal”. Cuando se recurre a las categorías de bien y mal, se hace referencia a la disciplina ética. Una filosofía moral del comportamiento humano. La narrativa de Álvaro Pombo es una narrativa moral, con propuestas éticas. Sus protagonistas tienen que enfrentarse a la acción y al deber, a optar y elegir ante situaciones existenciales complejas, relacionadas todas ellas con el tema de la acción y de los actos. La noción de deber implica que la acción realizada podía haber sido otra, y que la realización de una de las alternativas se produjo por influjo de una instancia superior humana: La conciencia moral. Conciencia que va unida a la conciencia psicológica. Una dimensión específica del ser humano. Por tanto nos movemos en las vertientes morales de la cuestión de la opción del bien o del mal. Álvaro Pombo confesó a I. F. Garmendia en la revista *Mercurio* (2009) que: “Mis libros son analíticas del mal”⁸¹. La narrativa pombiana está plagada de situaciones y de cuestiones éticas. Por

⁷⁸ La cita la tomamos de AA.VV., *Historia de la Teoría literaria. I. La antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995, p.89.

⁷⁹ Tomo II, p. 1630.

⁸⁰ Estébanez Calderón, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial (Diccionarios) 1996, p.858. A partir de ahora aparecerá como DTL.

⁸¹ En *M*, nº 108 (febrero 2009)28.

ejemplo, tío Eduardo opta por dejar a su esposa tía Adela cuando enferma. La enfermedad le lleva a la muerte. Él, mientras esto ocurre en su casa, está fuera, de viaje, y no precisamente de negocios⁸². Indirectamente surge la pregunta: ¿Es moral abandonar a Adela en su lecho de muerte?

Y para desarrollar esta investigación sobre *La poética del bien y del mal*, he tomado como punto de partida las novelas, las entrevistas hechas al novelista en diferentes medios de comunicación, los artículos escritos por el propio Pombo y la literatura ajena sobre Pombo, como ya lo hice cuando investigué la religión en su narrativa. Mucho material de esa investigación ha sido reelaborado y utilizado en esta tesis. Todo para comprender muchos de los temas y preguntas que plantea en su narrativa. He de mentar que Pombo, antes de ser novelista era poeta, y de formación profundamente filosófica, como su admirada I. Murdoch.

En relación con las novelas, me centraré en un corpus narrativo de diez trabajos: Ocho novelas y dos colecciones de cuentos. A saber: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) [= R] es el primer corpus de cuentos escritos en el exilio, en Londres. Le siguen las novelas del ciclo insustancial: *El parecido* (1979) [= P], *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) [=HM-M], *El hijo adoptivo* (1984) [= HA] y *Los delitos insignificantes* (1986) [=DI].

Del ciclo de la sustancia hemos seleccionado aquellas que responden mejor a nuestros objetivos. En concreto, nos hemos fijado en: *El metro de platino iridiado* (1990) [= MPI], *Donde las mujeres* (1996) [= DM], *El cielo raso* (2001) [= CR] y *Contra natura* (2005) [= CN]. Termina el trabajo de investigación con otro corpus de cuentos: *Cuentos reciclados* (1997) [=CsR].

Desde esta perspectiva, la investigación tiene dos partes muy diferenciadas y en dos tomos. A saber: La PRIMERA PARTE: MEMORIA hace referencia a toda la dimensión literaria del novelista, y la PARTE SEGUNDA: PRESENCIA hace referencia al tema elegido: el bien y el mal en la novela de Álvaro Pombo.

PRIMERA PARTE: MEMORIA.

En este bloque desarrollo los apartados siguientes: Un apartado 1. Éste hace referencia al “Marco general de la investigación”, y tiene cinco subpartes. Esta primera tiene como objetivo exponer las razones que me han llevado a investigar sobre este autor vivo, con el riesgo que ello conlleva. Los objetivos a conseguir. El método utilizado para llevar adelante el trabajo, el *status quaestionis*, sobre la narrativa de Álvaro Pombo entra en la crítica académica. Es decir, qué interés suscita este novelista entre los críticos aca-

⁸² Cfr., el cuento “Tío Eduardo” en *Relatos sobre la falta de sustancia*.

démicos, sobre qué temática recae ese interés, si lo hay, y qué trabajos abundan más entre todos ellos. Para ello, nos centraremos en varios temas recurrentes en su ficción como la homosexualidad, la literatura y finalmente la religión. Por supuesto nuestra línea de investigación: la poética del bien y del mal. No hay ninguno hasta este momento. Cierra la primera parte, la estructuración formal del trabajo de investigación.

He considerado oportuno empezar mi trabajo con una parte 2, dedicada a la VIDA, OBRA Y PENSAMIENTO DE ÁLVARO POMBO. ¿Qué objetivos persigo con él? En él inicio mi análisis empírico abordando los siguientes apartados: En Pombo hay una relación clara entre su vida y su obra. Alguien crítico, como el profesor Aranguren, ha apuntado que Pombo es un “novelista re-creador” de un mundo narrativo muy “propio”, “muy a la búsqueda del pasado personal y familiar”, de un tiempo vivido y, “por censurado”, no vivido⁸³. Este primer apartado es importante, pues aparecen las claves de la motivación e interés en su novelística. *El cielo raso* es una novela trufada de experiencias personales, tanto sexuales como religiosas. El exilio en Londres queda bien reflejado en ella. *El héroe de las mansardas de Mansard* recoge experiencia de su infancia.

A continuación, dentro del parte 2, desarrollo el marco y las raíces de su pensamiento. Lo hago primero a través de las influencias recibidas. Tres focos importantes: Uno, la filosofía, con las figuras de Platón, San Agustín (*Noli foras ire...*), Spinoza (*Ética*), Kierkegaard (Hombre estético frente al hombre ético), Nietzsche y Sartre. Figuras recurrentes en su narrativa. Hay otras como Heidegger, Husserl y la fenomenología que no menciono. En cualquier caso, he recurrido a los mentados por su presencia en el texto. J. A. Marina califica a Pombo de “platónico” a la vez “antiplatónico” amén de “muy sartreano”⁸⁴.

He hecho una aproximación a ellos y, sobre todo, de qué manera Pombo se sirve de ellos en la narración. Por ejemplo, de Platón, Pombo recurre mucho al mundo binario ser/parecer, dentro/fuera, interior/exterior; el mito de la caverna aplicado a cada trama. Por consiguiente no he pretendido profundizar en ninguno de los filósofos que menciono sino que el objetivo fundamental es enmarcar a Álvaro Pombo en el pensamiento filosófico. Lo mismo vale de la aportación de la poesía. Hay abundantes poetas presentes en la vida de Pombo, pero quizá el más mentado y representativo es R. M^a.

⁸³ Aranguren, J. L. L., “El mundo novelesco y el mundo novelístico de Álvaro Pombo”, en *Los Cuadernos del Norte*, Año V, n° 24 (Marzo-abril, 1984)44a. A partir de ahora aparecerá como LCN.

⁸⁴ “Pombo es muy sartreano al admitir dos campos de la realidad. El de una existencia blanda, pulposa, abandonada, y el de una realidad vibrante, bella, dura y exaltada. Unas veces escribe en un lado y otras en otro. Por eso hay en su obra una literatura de la opacidad y otra literatura de la luz. La obra de Álvaro Pombo es un vaivén continuo de un plano al otro. Del platonismo al antiplatonismo”, en “Prólogo”, Pombo Á., *Protocolos (1973-2003)*, Prólogo de J. A. Marina, Barcelona, Lumen, 2004, pp. 8-9.

Rilke⁸⁵. “Conocí –indica J. A. Marina– a Álvaro Pombo en el Colegio Mayor, recién llegados ambos de la provincia. [...] Le interesaba apasionadamente la poesía, y comenzó a interesarle, también apasionadamente, la filosofía. Deambulaba por el mundo llevando a Rilke en la cabeza y un gigantesco *Index aristotelicum* bajo el brazo”⁸⁶. De hecho, su primera publicación al mundo literario fue *Protocolos* (1973), después vendrían *Variaciones* (1977)

La formación literaria pombiana es anglosajona. Según declaraciones del propio novelista, “Yo procedía de la parte más liberal y más anglófila” de la sociedad santanderina. “Había vivido más la cultura inglesa de usos y costumbres” que otros. “De manera que me era muy natural ir a Inglaterra”⁸⁷. De todo el elenco de autores, he elegido dos: H. James e I. Murdoch, por ser los más citados y, quizás también, admirados. Hay otros como J. Austen, H. Fielding, G. Eliot, E. M. Forster, S. Belloy⁸⁸. No hemos mentado referencias españolas por olvido, sino porque “resulta difícil ubicarte en una tradición literaria española” (Ródenas de Moya⁸⁹). Según confesiones del propio novelista, él mismo se encuentra con “más parecidos” a Valle-Inclán y con la prosa filosófica de Ortega y Gasset. Algo muy importante, confiesa Pombo. “[M]i enlace con la tradición literaria española se produce a través de los narradores ingleses del siglo XIX, que junto con los del XVIII, como Fielding y los demás, tomaron la picaresca española y la convirtieron en novela moderna”⁹⁰. Pombo leyó mucho de joven a José María de Pereda y muchos más la obra de Bécquer. Según Pombo, le “influyó muchísimo” el padre Coloma y sus *Pequeñeces*, amén de ser aficionado, desde joven, a Juan de Mairena de Machado⁹¹. En cualquier caso, es más visible la presencia del mundo anglosajón que el hispánico en el pensamiento de Álvaro Pombo.

Terminamos esta segunda parte con el pensamiento de Pombo sobre el hombre y su existencia; un pensamiento muy existencial.

El marco de la parte 3 es denominado: ÁLVARO POMBO EN EL PANORAMA LITERARIO ESPAÑOL, responde a un objetivo fundamental: Enmarcar a Pombo dentro del panorama literario y cultural que le ha tocado vivir; me ciño al contexto español.

⁸⁵ “Los libros de poemas de T. S. Eliot, en aquellas cuidadas ediciones de Faber&Faber, acompañaron a Álvaro Pombo en sus casi doce años de solitaria estancia en Londres (1966-1977), de ahí que aún hoy pueda recitar de memoria, emocionándose y emocionando al afortunado oyente, la *Love song of J. Alfred Prufrock*, *Portrait of a lady*, etc. Pero siendo Eliot una influencia grande de la poesía de Pombo, es Rilke, el Rilke de las *Elegías de Duino*, de quien Álvaro Pombo aprendió su gran tono, su gran voz”, Calabuig, E., “Epílogo”, en Pombo, 2004, o. c., pp. 183-184.

⁸⁶ Ibid, o. c., p. 7

⁸⁷ Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera*, nº 209 (Diciembre 2001)^{12a}. A partir de ahora aparecerá como Q.

⁸⁸ Cfr., Ródenas de Moya, 2001, o. c., p.16c.

⁸⁹ Ibid, o. c., p. 16b. .

⁹⁰ Ibidem..

⁹¹ Ibidem.

La parte 4 focaliza la narrativa pombiana. Y la califico como una INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA DE ÁLVARO POMBO. La ficción pombiana es compleja, tanto en la forma, barroca, como en el contenido, un tanto densa. La prosa de Pombo es muy filosófica. Aquí investigo los rasgos reiterativos y comunes que sobresalen en sus novelas, tanto a nivel formal como de significado. Concluyo esta parte cuarta con nos interrogantes sobre si la ficción pombiana es filosófica, ética y religiosa.

Profundizando en la ficción pombiana, observé que aparecía en su narrativa una temática muy definida, junto a un contenido moral y una caracterización psicológica. Temas como la homosexualidad, la religión, muy recurrentes. Esta preocupación y ocupación pombiana me ha llevado a incluir dentro de la investigación una parte 5 dedicada a éstas dimensiones del ser humano: La dimensión sexual y la religiosa. Está titulada así: EL TEMA DE LA HOMOSEXUALIDAD Y LA RELIGIÓN EN LA NARRATIVA DE ÁLVARO POMBO. He incluido este apartado porque está enfocado, y en eso se enlaza con la temática de la tesis, cómo viven los personajes su sexualidad y cómo su religión. Y se ve que la mayoría de ellos viven una sexualidad traumática. Para ellos vivir así es un mal porque viven diferente a lo que piensa y sienten. Lo mismo de la religión. Hay mucho daño escondido en el corazón de los narradores y personajes. Y, ¿acaso en el corazón del propio novelista? ¿Hay aceptación de la orientación sexual en Pombo? Hay críticos que niegan esa aceptación como Martínez Expósito. Nosotros vamos en la línea de Martínez Expósito.

Hemos fragmentado este apartado en dos partes: La sexual y la religiosa. En la primera parte afronto la homosexualidad. Es decir, Pombo y la homosexualidad; cómo la entiende, cómo la vive y la percibe desde su experiencia homosexual. De su postura, pensamiento, se puede deducir una fundamentación ética de la homosexualidad. El segundo apartado de esta parte quinta focaliza a la religión. Pombo y la religión. Cómo la vive, la comprende y la expresa en la narrativa. Pombo es un confeso creyente cristiano, pero también es un confeso increyente en la Iglesia católica, con una fuerte presencia, en su pensamiento, de anticlericalismo.

Termina la primera parte del trabajo.

SEGUNDA PARTE: PRESENCIA.

Esta parte, a su vez, por razones de imprenta, hemos tenido que subdividirla en dos apartados: II.1 y II.2. Los apartados de esta SEGUNDA PARTE son los siguientes: II.1. A partir del apartado 6, desarrollo el tema de la tesis: El bien y el mal. Por eso la he titulado: LA NARRATIVA DEL BIEN Y DEL MAL. Esta parte hace referencia a los personajes de la novela en relación con el bien y el mal. Pombo habla en su ficción de “universales

concretos”, término un tanto medieval, para referirse a unos personajes, Carolina, Javier, Kus-Kús, etc., que con su hacer y decir son ejemplos de cualquiera que camina por la calle. Se ve a unos personajes que se dejan llevar por sus fantasías, mundos en muchos casos rotos, egoístas, ensimismados y quizá también por un romanticismo.

El mundo de héroes que presenta Pombo es una galería de entes morales donde se mueven muchos de ellos en dos planos: la inaceptación de su ser, no llegan a ser, por tanto, en lenguaje del novelista, son insustanciales, y el plano del ser con todo cuanto lleva consigo vivir cada día. En lenguaje de Pombo, qué es ser héroe hoy. Pero él no presenta gestas magnas dignas de estar en los frontispicios de las hagiografías, sino que lo heroico, tanto en el pensamiento como en la novela pombiana, es el vivir día a día desde el ser que a cada ente le ha tocado en suerte, en desarrollo. Afrontando aquello que la vida guarda cada día. Y de entre todos ellos, Pombo presenta a uno que brilla, con luz propia y radiando a los demás y entre todos los demás: María (MPI).

Después de esta novela, *El metro de platino iridiado*, la crítica ha hablado de la presencia de una poética del bien en el hacer narrativo pombiano. Por tanto, los personajes ante el bien y el mal representan ideas, tipos, patrones oro o patrones de barro, recordando a Hesíodo (Mito de la raza) o el sueño del rey Baltasar en el libro de Daniel (AT). Para ello, he recurrido a elaborar una galería de modelos de entes narrativos como María, Gabriel, Rosa, Allende, héroes y heroínas del bien. Por el contrario, la galería tenebrista está colgada de retratos del mal como Salazar, Kus-Kús, Manuel, Juan, Ester, etc. El mundo demoníaco. Este desarrollo nos sirve para, en el fondo de todo ello, *reflexionar sobre el hombre y sus inquietudes existenciales*, como creemos firmemente lo hace el novelista.

La parte 7 focaliza el corpus literario elegido para la reflexión del bien y del mal. Es decir, los diez trabajos de Pombo. Está titulado: LA NARRATIVA DE ALVARO POMBO EN SUS TEXTOS. Y se adentra en el tema propio: El bien y el mal en su narrativa. Lo hacemos pormenorizadamente novela por novela, cuento por cuento, uno detrás de otro. Empezamos con la narrativa del exilio o literatura de los orígenes. Termina con ella la parte primera, del segundo bloque; es decir, II.1.

Los apartados de esta SEGUNDA PARTE, II.2, son los siguientes: Empieza con el ciclo de la sustancia (apartado 7.4) y terminamos con el ciclo de la literatura reciclada (cuentos) [apartado 7.5]. Creemos que a partir de la novela *Contra natura* surge una narración en la que está presente la escatología. Nosotros hemos denominado ¿a un posible nuevo ciclo?: ciclo escatológico. La parte 8 es una comparación entre el Pombo del exilio al Pombo de la literatura reciclada. Se refleja en el apartado la evolución en el pensa-

miento, en la forma de narrar, en la posición, del novelista. Intentamos explicar cómo y de qué manera ha sido.

Terminamos la investigación con unas conclusiones, parte 9, dónde se reflejarán las aportaciones del Pombo al mundo literario y las propuestas éticas, sobre todo, al mundo gay.

La parte nº 10, recoge un repertorio bibliográfico estructurado en tres partes: una (10.1), fuentes principales; dos (10.2), de Álvaro Pombo; tres (10.3), estudios críticos sobre Álvaro Pombo; y cuarta (10.4), otras obras de consulta: Bibliografía en general.

Incluimos en esta segunda parte, la parte normativa. A saber. El número 11 hace referencia al resumen en español. El número 12, hace referencia al Abstrac en inglés. Y el número 13 hace referencia a una breve bibliografía en inglés.

2. VIDA, OBRA Y PENSAMIENTO DE ÁLVARO POMBO.

2.1. Relación vida-obra.

Álvaro **Pombo** García de los Ríos es una de las figuras literarias más relevante, más original y también algo desconocido todavía en el panorama literario español de finales del siglo XX e inicios del XXI. No muy conocido a pesar de ser poeta¹, novelista, articulista², cuentista³ y otros. Santanderino de nacimiento, vino al mundo en esa ciudad norteña el 23 de junio de 1939, en una familia de alta crianza. Álvaro Pombo pertenece a una familia burguesa: Los Pombo⁴, aspecto reflejado en sus novelas⁵. Su infancia, terminada la Guerra civil, transcurrió a lo largo de toda la dictadura de hierro franquista⁶ en distintas ciudades, desde Santander, pasando por Valladolid hasta llegar a Madrid. Educado⁷ en la élite de la burguesía jesuítica⁸, supo de

¹ Con trabajos como *Protocolos* (1973), *Variaciones* (1978, Premio El Bardo), *Hacia una constitución poética del año en curso* (1980) y *Protocolo para la rehabilitación del firmamento* (1992). Todos estos trabajos están reunidos en uno: *Protocolos (1973-2003)*, Barcelona, Lumen, 2004, 229 p. Con Prólogo de José Antonio Marina, y diversos estudios sobre la poesía: “Epílogo” de Ernesto Calabuig (pp.183-191, un “Estudio” de W. Weaver (pp.193-213). Unos “Anexos” con trabajos como “Texto introductorio a <<Protocolos>>” de Luis Felipe Vivanco (pp. 217-221), y un “Prólogo a <<Variaciones>>” de J. A. Masoliver Ródenas (pp.223-225). Termina este Anexo con una reflexión de Álvaro Pombo: “Casi diez líneas largas acerca de <<Protocolos>> para la rehabilitación del firmamento” (pp.227-228).

² Recogidos en un volumen in titulado: *Alrededores*, Barcelona, Anagrama, 2002. Este volumen “es la cristalización de una vieja idea de reunir los memorables Alrededores que Álvaro Pombo fue publicando semanalmente, entre 1987 y 1989, en los faldones del suplemento cultural en Diario 16”. Cfr. contraportada del texto mentado.

³ Dos colecciones de cuentos recogidos en dos textos. Uno: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), otro: *Cuentos reciclados* (1997).

⁴ Cfr., Crespo López, M., “Introducción”, en Álvaro Pombo, *Relatos sobre la falta de sustancia y otros relatos*, Edición de Mario Crespo López, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 17 y 18.

⁵ Por nombrar algunas. En *El héroe de las mansardas de Mansard* (Premio Herralde de novela, 1983). En ella, Kus-kús, el protagonista, vendría a ser un ejemplo de niño, a Álvaro, en el Santander de la postguerra. “Nací en Santander, y me crié en una casa de la que hablo en *El héroe de las mansardas de Mansard*. Allí está todo mucho mejor contado de lo que pueda hacerlo ahora. Era una casa construida por un arquitecto francés, con los famosos techos parisinos abuhardillados, las mansardas, de las que después saqué el título del libro. Y allí viví hasta los 15 años”, en Marchamalo, J., “Entrevista a Álvaro Pombo”, en *CH*, nº 659 (mayo 2005)108. Y en *El cielo raso*, el novelista afirma: “En mis novelas, los personajes se analizan a sí mismos... Salvo en mi última novela, *El cielo raso*, donde cuento cosas de mi iniciación homosexual. Yo he hablado muchísimo de mí mismo en mis obras, pero usándome como material para la invención del Yo y de los otros yoes de las novelas. Así como hay autores que hablan de mundos exteriores yo siempre he contado un mundo interior. [...] De dentro hacia afuera”, en Manrique Sabogal, W., “Hay un punto de desvergüenza en el interés por las biografías”, en *El País. Babelia*, edición del 24 de agosto de 2002.

⁶ “Gentes de mi generación nacidos alrededor del año 39 del pasado siglo no tuvimos la experiencia de la Guerra Civil y –a menos que fuésemos hijos de exiliados- no tuvimos tampoco la experiencia del exilio exterior. Tuvimos, en cambio, la profunda experiencia del nacional-catolicismo en su doble vertiente subjetiva (pedagógica) y objetiva (sociopolítica). Vivimos una niñez y una juventud severas. Fuimos educados con severidad, con cierta urgencia por crecer y convertirnos en personas mayores, y fuimos también educados, al menos el sector más inquieto de mi generación, en el existencialismo poético y filosófico. Una de las ideas de entonces fue la autenticidad”, *Epílogo*, en A. Pombo, *Contra natura*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 557 y 558.

⁷ En la narrativa se aprecia una formación cristiana. Por ejemplo. El narrador de *Contra natura* habla de dos temas: *El pecado* y *María*. El primero fue el gran tema de la adolescencia de Gabriel

las mieles y de las hieles de esa posición. Mieles por los privilegios sociales: holgura económica, aspecto reflejado en *Una ventana al norte*, o en *El héroe de las mansardas*. Hieles por la soledad, en la infancia, en la adolescencia y, sobre todo, en la juventud, así como por la falta de libertad, orientación sexual, etc. Todo este contexto que le rodeó queda reflejado en el *Epílogo* de la novela *Contra natura*.

De los años de su juventud apenas hay nada conocido públicamente. Sin embargo, huellas de ello hay en las narraciones. En la apertura del *Grand Séminaire* sobre Á Pombo en la Universidad de Neuchâtel, Pombo aclaró que como Sartre, cuando escribió *Les mots*, yo también he contado toda mi infancia, toda mi juventud, toda mi madurez, muchísimas veces⁹. Estudió en los Colegios, primero, de los PP. Escolapios, así lo dejan ver las huellas literarias en la revista de la Institución: *Colegio* del año 1954¹⁰, después, en el de los PP. Jesuitas de Valladolid, en octubre de 1956 empezó de nuevo quinto curso de bachillerato¹¹. Finalmente en la Universidad Central de Madrid (hoy Complutense). Sabemos que en 1958 estaba en el “Colegio Mayor STº Tomás de Aquino, “Aquinas”¹² de los PP. Dominicos, cursando estu-

Arintero. El segundo, que venía a predicarse casi con la misma asiduidad que el del pecado, era el del amor a la Santísima Virgen. El narrador emite un juicio sobre (¿contexto?) Gabriel: *nunca pudo con la Santísima Virgen*, en *Contra natura...*, p. 15.

⁸ “Fue una despedida muy larga y muy hermosa en la que rememoramos el colegio de los jesuitas de Valladolid y a José María Cagigal...”, *Prólogo*, en Á. Pombo, *Alrededores*, o. c. , p. 9. Para entender bien ese contexto del que habla Pombo, con una gracia especial, véase el capítulo 1: “Los derechos de la imagen y sus enemigos”, en J.C. Mainer, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, pp. 15-39.

⁹ A. Pombo, “Figuración y desfiguración autobiográfica en las narraciones y en los poemas de Álvaro Pombo”, en *CN*, o. c., p.14.

¹⁰ Según me confesó, “fue expulsado del mismo por falsificar las notas”. Entrevista realizada el día 5 de enero de 2008, en su propia casa. A partir de ahora, aparecerá como *Entrevista...* La huella de esta estancia se encuentra en las páginas de la revista: *Colegio* (= C), del Colegio Calasanz, a través de los artículos siguiente: “Libros nuevos!”, C, Santander, noviembre de 1953, año IX, nº 63, p. 15; “Una Nochebuena”, C, Santander, enero de 1954, año X, número 65, p. 13; “¡Leedlo todos!, y “Yo quisiera ser...”, C, Santander, febrero de 1954, año X, nº 66, pp. 2 y 14; “Renovando ideas”, *Colegio*, Santander, marzo de 1954, año X, nº 67, p.2; “Mal negocio”, “Lugar de la poesía”, “Al Dr. Cor-Az-On le ha salido una verruga”, C, Santander, abril de 1954, año X, nº 68; “Esta es mi respuesta”, “Permítame la guasa”, C, Santander, mayo de 1954, año X, nº 69. Estos artículos están firmados por Álvaro Pombo, unos con su propio nombre: “Álvaro Pombo G. de los Ríos”, otros con un pseudónimo: “Dr. Cor-Az-On”, “Dr. Páncreas” y “B. Facemuecas”. URL:

<http://www.calasanz-santander.com/Recuerdos.html#Revistas>.

¹¹ “Llegué yo a Valladolid un octubre de 1956 como alumno interno del colegio de los padres jesuitas. Me matricularon en quinto curso. Repetí curso. Hasta aquel curso yo había estudiado en Santander, donde nací, en el colegio de los Escolapios. Tuve que repetir el quinto curso de bachillerato porque suspendí en junio y en septiembre cuatro asignaturas de ciencias y porque falsifiqué las notas. [...] Esta anécdota de mis quince años...”, en Pombo, Á., “Semblanza de José María Cagigal Joven”, *VI Conversas sobre Educación Física y Deporte, CAGIGAL EL HOMBRE Y SU OBRA*, Madrid, 23,24 y 25 de Abril de 2008, URL: http://museodeljuego.org/wp-content/uploads/contenidos_0000000877_docu1.pdf

¹² “Conocí [indica J. A. Marina] a Álvaro Pombo en el Colegio Mayor, recién llegados ambos de la provincia. Yo, un toledano de nacimiento y de educación. [...] Publicamos nuestros primeros escritos en una revista que fundamos. Mi contribución fue un presuntuoso artículo: “Física y filosofía”, la de Álvaro un precioso escrito titulado “Rainer Maria Rilke: la realidad como misión”. Como tal vez no haya más ejemplares de esa efímera revista que el mío, transcribiré algunos párrafos de ese artículo para salvarlos del olvido. Está escrito [el artículo] en 1958, cuando el autor contaba diecinueve años”, *Prólogo*, en Álvaro Pombo, *Protocolos*, o.c., pp. 7 y 9. El nombre del Colegio Mayor me fue facilitado personalmente por el Sr. Pombo en *Entrevista...*

dios universitarios de Filosofía¹³. Después de la Universidad vino el servicio militar como alférez, y finalmente salió “desahuciado”¹⁴ de España¹⁵. Según indicaciones del autor, fracasó como opositor a docente de Filosofía¹⁶. Por cualquiera de las razones anteriores o por ambas a la vez, Pombo dejó Madrid resentido y dolorido, marchó a Londres (19-66) dónde vivió durante diez años (1966-1977)¹⁷. La etapa londinense fue fundamental para su vida privada y literaria.

Álvaro Pombo es un ser muy polifacético. Además de esa prolífica dimensión literaria, Pombo estuvo apoyando a jóvenes drogodependientes, a los largo de siete años, en Proyecto Hombre (=PH)¹⁸. Una parte de la novela *El cielo raso*, la parte final, tiene relación con la experiencia en PH, recreada como él lo sabe hacer. Esa energía abarca también el mundo periodístico. Artículos de altura se encuentran en *Diario 16*, *El Mundo* y la revista *Tri-buna*¹⁹. Los mejores artículos están recogidos en una edición: *Alrededores* (2002). Sus trabajos son la proyección de un escritor interesado por la filosofía como visión y reflexión sobre el mundo, la fenomenología, y la historia. Son la expresión de un amor al saber para profundizar en el vivir, como otros filósofos. Álvaro Pombo es considerado un filósofo de la realidad²⁰, una realidad recreada²¹ y novelada, y, también, un pensador sobre el hombre. Profundiza en él, en sus circunstancias, y en todo aquello que le hace ser así. Su pensamiento está marcado por cierta inquietud²² trascendente, manifiesta en sus personajes, muchos de ellos proyecciones del propio yo²³.

¹³ Según me confirmó él, no es correcto atribuirle estudios de ingeniería; no los ha realizado nunca, en *Entrevista*.

¹⁴ Cfr., J. Goñi, “Álvaro Pombo o la fascinación por la palabra”, en *Í* 448 (marzo, 1984)5.

¹⁵ La vida de Gabriel Arinterro, el protagonista del *Cielo raso*, aclara algo de esos años universitarios en el Madrid de la postguerra. Como también el motivo de dejar España. En concreto, indica el novelista, por una parte “quería ser homosexual, y quería serlo en libertad, lejos de las “instituciones transmisoras del pecado y de la culpa, que eran la sociedad española y muy especialmente la Iglesia católica (*Cielo raso*, p.36). Por otra, motivado quizás por vivir una experiencia vejatoria cuando fue cogido por la policía armada en la Plaza de España de Madrid, y detenido por un *delito contra natura*, en *El cielo raso...*, p. 38.

¹⁶ “Hice incluso oposiciones y fracasé en el tercer examen”, Nuria Azancot, “Álvaro Pombo. No me siento culpable ni por el Planeta ni por Herralde ni por nada”, en *El cultural* (2-11-2006) p. 11.

¹⁷ “Durante una temporada muy larga sentí aborrecimiento de todo lo español, y eso incluía absolutamente todo lo español, sin distinción, desde las folclóricas hasta la literatura española poco menos”, Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Q*, nº 209 (diciembre 2001)12a.

¹⁸ Cfr. J. Goñi, “Álvaro Pombo: Reina madre, capitán Ahab”, en la entrevista Pombo contesta: “La experiencia en PH ha sido la del *fracaso*, de la *inutilidad* que me parece una experiencia cristiana básica”, en *Turia* 68-69 (mayo, 2004)288. A partir de ahora *Turia* aparecerá como T.

¹⁹ *Prólogo*, en Á. Pombo, *Alrededores*, o. c., pp. 8-9.

²⁰ “Yo vivo conscientemente una experiencia de la realidad desencantada. Mi experiencia del mundo es la experiencia del fracaso y de la contingencia del hombre. Pero a la vez hay en mí otro lado, digamos el lado del poeta, que vive en un mundo de la alabanza incesante”, en “Prólogo”, Pombo, Á., *Vida de San Francisco de Asís. Una paráfrasis*, Barcelona, Editorial Planeta, 2007, p. 19.

²¹ “Imito la realidad, pero no construyo realidad. Construyo un mundo de representaciones irreales”, en *Entrevista*.

²² A mi pregunta: “En su caso, ¿se puede hablar de una presencia ignorada de Dios, esa figura puede cambiarse por el Misterio, como lo hace V. Frankl en su libro *La presencia ignorada de Dios*? El Sr. Pombo me contestó que sí. Mejor que Dios, él diría de un Misterio. Porque él no entiende a Dios como se hace en el catolicismo, por eso, entre otras razones, no es católico, sino su comprensión del Misterio

Si al principio de su carrera literaria supo de la soledad, orillado en los atrios de los templos literarios, por filisteo, hoy goza de la fama gracias al trabajo y el esfuerzo; como Spinoza. Éste está caracterizado por un “carácter peculiar” dentro de la metafísica del siglo XVII. También se afirma de Pombo algo similar; tiene un “carácter peculiar”, no solo al carácter personal, al cual no entraré por respeto, sino al carácter narrativo. Y quienes no le reconocían por su forma y estilo un tanto raro, provocador, ajeno, leen hoy su literatura, cuando no comparten mesa y mantel, amén de algún que otro foro, con loas y parabienes, antes negados. Como recompensa al *savoir faire*, el 20 de junio de 2004, ingresa en la Real Academia Española, propuesto por Luis M^a Ansón, Luis Mateo Díez y Francisco Rico, ocupando el sillón “j” que dejó a su muerte su también querido profesor Pedro Laín Entralgo. El discurso de ingreso se tituló: *Verosimilitud y verdad*²⁴, reflexión sobre el término “verdad” en el razonamiento y “verosimilitud” en la narrativa.

Pombo ha dicho en múltiples palestras literarias y fácticas que tuvo una infancia, divertida, feliz²⁵. No dudamos de su afirmación. Sin embargo, la novela *El héroe de las mansardas de Mansard*, una novela bastante autorreferencial, denuncia la soledad de un niño tan joven como Kus-Kús. Sus novelas recogen relaciones filiares marcadas, a veces incluso con atracción sexual entre ellos, sean de igual o de distinto sexo. En *El parecido*, doña María confunde, en una noche impetuosa, al doméstico Pepelín con su hijo Jaime; la libido le juega una mala pasada, el incesto emerge con toda su fuerza. De igual manera surge la fuerza sexual entre tío y sobrino en el cuento del exilio “Tío Eduardo” (*R*), donde Ignacio emana un erotismo en su tío Eduardo inquietante, o en la novela *El metro de platino iridiado*, Pelé, el hijo de la santa láica, María y Martín, ejerce un erotismo patológico hacia su tío Gonzalito. Otras veces hay rivalidad entre personajes de la misma familia, tal es el caso de Gonzalito y Martín, cuñados, en *El metro de platino*, o en *El hijo adoptivo*, en el fondo del corazón, Pancho no tiene claro cuáles son sus sentimientos hacia su madre Concha.

Damos por buenas las relaciones familiares de Pombo. Sin embargo, nos choca que Pombo, en sus novelas, marque las relaciones de hijos, niños y adolescentes, de una manera tan notable, pues se percibe que entre ellos no se suelen entender demasiado bien. Sin embargo nos preguntamos si hubo alguna que otra diferencia con su padre. Parece que sí. Así lo hace saber el

iría en la línea que defiende J. A. Marina en *¿Por qué soy cristiano?*, y en *Dictamen sobre Dios*. En *Entrevista*.

²³ Cfr., Martín (*MPD*), Juan (*FMT*), Carolina (*CR*), o un Paco Allende (*CN*), son escritores-filósofos, profesores de filosofía, de teología y de religión.

²⁴ [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/\(voAnexos\)/arch34E48EA1F3B7A6FAC1257140041DE75/\\$FILE/pombo.htm](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/(voAnexos)/arch34E48EA1F3B7A6FAC1257140041DE75/$FILE/pombo.htm)

²⁵ Marchamalo, o., c., p. 108.

novelista en una entrevista²⁶. Como también están marcadas las relaciones entre los adultos, normalmente deterioradas. Hay disputas, incomprensiones, alejamientos, mentiras, doblez. Doña María duda si ha querido a su hijo; éste ha percibido la frialdad de su madre hacia él, en *El parecido*. Tía Eugenia no es bien comprendida por su familia, sobre todo por la abuela Mercedes, en *El héroe de las mansardas de Mansard*. Y en *Los delitos insignificantes*, César Quirós no llega a comprender a su madre. Pancho, un cuarentón, también experimenta el enfado, el insulto, y la increpación, con su madre. A partir de ese día, afirma Pancho, “comencé, en secreto, a desconfiar de ella” (HA, p.12). Sabemos por otra entrevista que el novelista no está satisfecho de su juventud. Según indica el propio novelista, “no tengo ninguna nostalgia de mi juventud, detesto mi juventud, la mejor época de mi vida han sido los últimos diez años”²⁷.

Desde el principio de su narrativa, Pombo ha introducido en sus cuentos, sobre todo en la narrativa del exilio, y en sus novelas, adolescentes en proceso de madurez. La adolescencia es asunto vigente en algunas de las novelas pombianas. Tal es el caso de el narrador anónimo y el protagonista, Ignacio, del cuento “Tío Eduardo” (R), de Kus-Kús –Nicolás– (HMM); digamos que de Pancho y el chico Pedrito y su hijo Pedro en *El hijo adoptivo*. La evolución de la adolescencia y sus peculiares manifestaciones, tanto hormonales como conductuales, aparece en las novelas, además de *El héroe...*, en *Aparición del eterno femenino contado por S.M. el Rey*, con Ceporro y el Chino en su despertar sexual y mental, en el Madrid de la postguerra civil. Y en la novela *Donde las mujeres*, la protagonista, una adulta mujer relata la traición de su madre en relación con su destino.

Después de Santander, luego anduvo por otras ciudades, Valladolid y Madrid. Allí ya mozo, la Universidad, los primeros escarceos sexuales, literarios, etc. Luego vendrá el exilio en Londres, 1966, cuando contaba con veintisiete años. Esta experiencia es recogida en la novela *El cielo raso*. Creemos que hay más autobiografía de lo que el autor afirma. La City no fue algo extraño al novelista, su entorno familiar había sido desde siempre un tanto anglófilo, manifestado en múltiples costumbres. Este ambiente es recogido en toda la narrativa. La mayoría de sus personajes adultos, bien situados, toman el té de las cinco acompañado con sándwiches y están rodeados de toda clase de lujo inglés. Lo foráneo es notable. “Aquella casa, de aire francés, con mansardas enormes... Estatuas de bronce, grandes y pequeñas, que añadían elocuencia al balconaje... Y las mantelerías de nipsis. Y los frascos de mermeladas, traídas directamente de Inglaterra” (HMM, p.7). El he-

²⁶ “Me parezco mucho a mi padre, y no me llevaba bien con él. [...] Yo siempre decía que no me quería”, en Sanchís, I., “Siempre tuve sentimiento de culpa”, diario *La Vanguardia*, 27 de enero de 2001, p. 76.

²⁷ Marchamalo, o. c., p. 116.

cho de que en sus novelas aparezcan forasteros tiene mucho que ver con sus vivencias anglo-españolas. La literatura del exilio es una galería de personajes ingleses y españoles, así también una mezcla de lugares: Londres, Norte de España, etc. “Luzmila” se desarrolla en Madrid, no así “Las silenciosas tazas del desayuno” que lo hace en Londres. Entendemos que en su circunstancia: educación anglófila, afición hacia esa cultura, exilio forzado, etc., Pombo se sentía más partícipe de esa cultura que de la propia.

*“Durante una temporada muy larga sentí aborrecimiento de todo lo español, y eso incluía absolutamente todo lo español, sin distinción, desde las folclóricas hasta la literatura española poco menos. Sé que era absurdo porque yo escribía en español, pero tan no quería saber nada que cuando pusieron en Londres una película magnífica, *Th esprit of the beehive*, de Víctor Erice, yo veía largas colas de españoles y les miraba desde la acera de enfrente y me decía: mírales, cómo están los españoles. No iba a cosas españolas. Manías que se cogen”²⁸.*

Pombo, como su referente I. Murdoch, es foráneo; y así se le ve en muchos círculos literario, incluido él mismo. A Pombo le ocurre como a su hijo espiritual, Acardo, en *La cuadratura del círculo*, que no se le considera como monje ni como láico, sino como ajeno al círculo en el que está en el momento.

La adolescencia también queda reflejada en su narrativa. Sabemos que fue alumno de los PP. Escolapios y de los PP. Jesuitas en Valladolid, según me confesó el propio novelista y como queda recogida líneas arriba. Su educación es considerada como una educación de clase alta en su época. Estas experiencias son recogidas, a nuestro juicio, y como siempre, reelaboradas a su manera, en las novelas *El cielo raso* y *Contra natura*.

“Gabriel Arintero recuerda... el colegio, con sus aulas y sus patios y su gigantesco eucalipto y los váteres y los cigarrillos fumados en los terraplenes de atrás, ... la vergüenza, el pecado y la culpa formaran parte de la educación y los desfiles y el amor a la patria y a la Virgen del Pilar, y a la vocación atlantista y a la voluntad de imperio de todos los alumnos de los escolapios” (CR, p.10).

“Aquellos paseos de los tres, aquél primer curso del seminario, no obstante la petulancia de Salazar y las insensateces poéticas de Mansilla, fueron inolvidables para Paco Allende... Y aquel primer curso transcurrió velozmente, brillantemente, mágicamente” (CN, p.196)

Quizás la memoria de este periodo en su vida ayudó a retratar con cierta morriña todo el periodo en las diferentes novelas. Quizá también en el

²⁸ Ródenas de Moya, o. c., p. 12a.

segundo párrafo esté reflejado esos tiempos de universitario en el Colegio Mayor “Aquinas”, lugar, diríamos, de izquierdas, pero con iluminados puntos de vista liberales, que diría su I. Murdoch, con el inseparable J.A. Marina.”Conocí [–indica Marina –] a Á. Pombo en el Colegio Mayor, recién llegados ambos de la provincia”²⁹. Las lecturas propias de la carrera, y las complementarias, tanto literarias como religiosas, son notables en las novelas. Todo ello forma parte de la estética de la narración.

Estudió Filosofía en la Universidad Central, hoy Universidad Complutense, y en Londres. Allí volvió a estudiar filosofía en el Bachelor of Arts en el Birbeck College de Londres. La experiencia de la Universidad, aquí en España y allá, en Londres, supuso un contacto con todo el pensamiento filosófico, conocimiento que deja palpable en su narrativa con conceptos tales como “sustancia”, “conciencia”, “ser/parecer”, “ser”. El corpus de su primera incursión en el mundo narrativo lo hizo a través del cuento, y con un atrevido título: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), corpus redactado en la City londinense. El ciclo narrativo que siguió a ese conjunto de cuentos también fue denominado “el ciclo de la falta de sustancia” (1979-1986), cuyas novelas giran en torno a ese concepto.

Las referencias a la filosofía son visibles en todas las novelas, y hay constantes evidencias al legado platónico. Algún crítico ha visto esa presencia clásica como “salvaje” (Bonells)³⁰. Este platonismo de Pombo queda patente en el epígrafe de su primera novela *El parecido* (1979), procedente del *Sofista* (236a-b). Y antes que esa novela, ya está presente en sus *Variaciones* (Variación vigésimoprimera, es. 3): “Oh háblame de tu niñez!/ Fuimos niños a la vez/ Seguro que nos parecemos algo en algo”³¹. Y muchos de los personajes de las novelas están en contacto con la filosofía y la Universidad. En la novela *La fortuna de Matilda Turpin*, Juan Campos, el esposo de la finada Matilda, ha sido profesor de filosofía natural en la Universidad Central. Otra figura que está relacionada con la filosofía es Carolina de la Cuesta, profesora de Historia de las religiones en la Universidad, en la novela *El cielo raso*. Sabemos también que Á. Pombo fracasó en las oposiciones a docente de Filosofía, como ya he mencionado arriba. El novelista deja bien claro su relación con la filosofía en el “Prólogo” de *Cuentos reciclados* (1997) al advertir:

“De la filosofía, sin el más mínimo remordimiento o miramiento, robé siempre su color, y siempre que pude –como hizo T.S. Eliot con Bradley – he aprehendido y saqueado y robado el poderoso ritmo, el gusto formidable de la prosa, de la elocuencia, de los grandes filósofos. He amado la filosofía con la acele-

²⁹ Cfr. Marina, J.A., “Prólogo”, en Pombo Álvaro, *Protocolos...* o. c., p.7.

³⁰ Cfr., Bonells, J., “¿Quién se parece a sí mismo? Álvaro Pombo o la semejanza”, en CN, o.c., p. 127.

³¹ Cfr., Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., p.118

*ración, el nerviosismo y la constancia con que amamos las cosas que nos regalan o que robamos*³².

Por tanto, el mundo filosófico no es ajeno ni al creador, Á. Pombo, ni a las creaciones y sus personajes. Muchos de los protagonistas de sus novelas están relacionados con el mundo y campo de la filosofía. Martín enseñaba filosofía (MPI) con Juan (FMT). El mundo de la filosofía es parte de la esencia narradora del novelista y de la narración.

Sabemos que se trasladó a Londres en 1966 y vivió en la City hasta 1977, que trabajó en diversos menesteres, entre ellos descubrió las virtudes de ser telefonista con labores de archivero en el Banco Urquijo. Allí, inquieto, entró en relación con la literatura y el mundo anglosajón. Londres es la plataforma donde escribe su primer libro: *Protocolos* (1973), “injustamente ignorados” en España (J.A. Masoliver)³³, luego viene el segundo libro: *Variaciones* (1977)³⁴. Y a pesar de no querer a ningún español, sí lo hizo con Juan Antonio Masoliver, el cual leyó el manuscrito, corría el año 1975, le pareció bueno y le apoyó. Presentado en España, fue galardonado con el I Premio de Poesía El Bardo (1977).

Londres representó liberación y libertad, trabajo y formación, ya que retomó los estudios de filosofía (Birbeck Collage de Londres), licenciándose de nuevo. Y fue la ocasión también para acceder tanto a la narrativa como al pensamiento filosófico anglosajones. La experiencia inglesa queda plasmada en los cuentos titulados: *Relatos sobre la falta de sustancia*, cuentos un tanto iconoclastas y transgresores para los círculos literarios españoles. En esos cenáculos fue visto como “otro”, pues los cuentos apenas tuvieron eco en las sacristías literarias, fueron rechazados hasta tal punto de formar parte de los saldos literarios de algún gran almacén comercial.

La City representa en principio ese aislamiento que es “la soledad más grande de la cual nada puede pensarse”, según se lee en *Relatos sobre la falta de sustancia*, y algo fantasmagórico. “En Londres fui fantasma” indica el novelista. Esa soledad más lacerante es plasmada por ese yo lírico ¿Pombo?, en “Protocolos” en términos como:

³² Cfr, Pombo, Á., *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997, p.8.

³³ Cfr., “Prólogo a <<Variaciones>>”, en *Protocolos*, o. c., p.223.

³⁴ “La publicación de este libro fue un caso curioso. El libro se publica en la colección El Bardo, editorial en manos de Lumen, tras ganar el primer premio que convoca la colección para poetas desconocidos. José Batlló, editor de El bardo en los 60 y jurado de aquel premio (junto a Barral, Esther Tusquets José Agustín Goytisolo, Juan Antonio Masoliver y Juan Ramón Masoliver), explica que el premio concedido a Pombo se le otorgó <casi sin querer>. En plena decisión del ganador, el jurado se dividió entre dos candidatos. Como no había manera de desempatar, optaron por premiar al tercero: Pombo”, en Velasco, U., “¿Para qué Álvaro Pombo? Una reivindicación poética (I)”, en *Mama juana*, [http://www.mamajuanadigital.com/single.php?blogpost_id=62\\$pagina=](http://www.mamajuanadigital.com/single.php?blogpost_id=62$pagina=)

*“Volví solo/ Atravesé el parque dos hombres/ se hurtaban tras los árboles/
Al llegar/ a mi habitación herviré medio paquete de spghetty .../ Me apoyé
un rato en la balaustrada mojada .../ He elegido esta manera de vivir/ Del
todo”³⁵,*

y en “Variaciones”, ese yo aislado y triste indica:

*“Esta población vigorosa que cubre los restos de mi corazón/... Ninguna ca-
verna fue más triste”³⁶.*

Pero donde de verdad refleja Á Pombo su soledad, lo que de verdad representó la City en un primer momento, queda bien reflejado en la “Variación décimo sexta” del poemario de “Variaciones”. Allí, ya desde el primer verso, ese “Yo” lírico deja libre su conciencia y con tremenda tristeza declama:

*“Yo no soy de esta ciudad ni de ninguna/he venido por casualidad y me iré
por la noche/ aquí no tengo primos ni fantasmas ... Cenaré temprano y antes
de que salgan del cine las parejas de novios/ habré dejado de ser en la mira-
da enumerativa de la estanquera/ Y habrán fregado ya mi taza de café/ y mi
tenedor y mi cuchillo y mi plato/en la Fonda sustituible”³⁷.*

En 1977, un hombre de 38 años llega a España. Hombre solo, pero liberado de toda rémora social y, acaso, religiosa de antaño. Y llega también lleno de planes literarios en la cabeza y en la maleta. Dos escritores del momento, Rosa Regás y Juan Benet se interesan por él y por su literatura.

2.2. Marco y raíces del pensamiento de Álvaro Pombo.

En este apartado, intento delinear el marco en el que se desarrolla el pensamiento de Á. Pombo. Son muchas las referencias que Pombo hace a filósofos, escritores, poetas y pensadores varios que han dejado su semilla en su pensamiento. Hablar de todos ellos, y de todos los que influyen en su pensamiento, es un tanto prolijo. Por ello y para ello, hemos elegido aquéllos que creemos más cercanos y citados por él, o que tienen evidentes puntos de contacto con su vida o con sus obras.

Por consiguiente, no pretendemos exponer el entero y complejo sistema de pensamiento de cada uno; sí algunos puntos más generales de su filo-

³⁵ Cfr., n° 5234, vv-5-10.13.15 y16, en *Protocolos*, o. c., p.63.

³⁶ Cfr., “Variación segunda”, vv. 1 y 19, en *Protocolos*, o. c., p. 92.

³⁷ Cfr., vv. 1-3.10-15, en *Protocolos*, p.113.

sofía, manera de pensar, decir, etc., o porque se considera importante en la manera de narrar, o porque sin ellos no se entendería la narrativa de Pombo. En todo caso el interés es resaltar las influencias en el autor.

Y lo primero que acometemos en nuestra investigación es la formación de un clima de pensamiento.

2.2.1. La formación de un clima literario.

El canon narrativo de Pombo es muy rico en referencias culturales, muy especialmente a filósofos: Platón, Aristóteles, Spinoza, Heidegger, etc. En su novelística hay presencias no solo del canon filosófico sino también del canon lírico e histórico, etc. Y en su narrativa, no solo se hace referencia a escritores del canon hispánico, sino también del canon literario inglés, norteamericano y alemán. Hay citas de literatos, escritores y poetas, además de una abundante presencia bíblica, en concreto, la evangélica. Tampoco hay que olvidar la presencia latina, inglesa y francesa en su narrativa. Todo ello, además de enriquecer el lenguaje, las ideas y el texto, en general, ayudan a confrontar y fundar su sistema de pensamiento y una forma de hacer literatura muy singular: la de Álvaro Pombo. Por tanto, estamos ante un narrador poeta, articulista y conversador muy culto, amén de un gran lector y gran trabajador del lenguaje.

2.2.2. La filosofía.

Definir el pensamiento filosófico de Álvaro Pombo es una tarea laboriosa³⁸ porque no estamos ante un pensador con un sistema filosófico concreto sino ante un novelista que narra desde una formación filosófica, amén de apoyarse en la filosofía. Ésta está presente en toda la obra novelada; dentro de ella, hay filósofos con una presencia más clara que otros. Entre los que hacen acto de presencia abundante se encuentra Platón, Spinoza, Nietzsche y Kierkegaard³⁹. También los hay que no son filósofos; son poetas. Entre las presencias e influencias más visibles en la obra de Pombo destaca sin duda

³⁸ Masoliver Ródenas ve un trabajo “estéril” y “absurdo” “definir el pensamiento filosófico de Álvaro Pombo. Pombo no es un escritor de ideas sino que utiliza las ideas como otros utilizan los sentimientos”, en Masoliver Ródenas, J. A., “Álvaro Pombo. Agonía y resurrección de la novela”, en *Q*, nº 209 (diciembre, 2001)20a.

³⁹ Pérez Laga, E.-García Gracia, P., ven en el primer ciclo de la narrativa las claves filosóficas siguientes, aunque resaltan que es un “asunto problemático”. Por ello, hacen una “exposición ... harto esquemática”. Los filósofos de Pombo son los siguientes: “Parménides”, “Protágoras”, “Platón”, “Aristóteles” “Hume”, “Hölderlin” y “Husserl”. “Heidegger”, “Nietzsche” y Kierkegaard”, en “Sobre Pombo”, AA. VV., *En torno a Aparición del eterno femenino* contado por S. M. el Rey de *Álvaro Pombo*, Acín, R., (dir. y coord.), Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 2007, pp. 20-21.

alguna la de Rainer María Rilke, quien da forma interior a través de una lírica del pensamiento.

2.2.2.1. Platón (427-347 a.J.C.) y la doble percepción de la realidad⁴⁰.

Son varios los críticos que ven en la narrativa de Álvaro Pombo una presencia más que significativa del pensamiento de Platón. Marina (2004) afirma que la obra de Álvaro Pombo es un “vaivén continuo” de un plano (platonismo) a otro (antiplatonismo)⁴¹. En la línea platónica es visto por Weaver (2003)⁴², que a juicio del crítico, hereda de Murdoch. Un tercer crítico, Bonells (2007), percibe que la obra pombiana está “marcada por un platonismo más o menos espontáneo o salvaje”⁴³. Nosotros también creemos que Pombo se sirve de ese pensamiento y de la imaginería del ateniense para llevar adelante sus tramas narrativas. Como veremos, en la trama novelística casi siempre hay dos planos muy marcados: interior/exterior, dentro/fuera; semejanza/desemejanza, ser/ parecer y parecer /no ser. Normalmente el plano interior/interno es una opción ética como lo es también estar dentro o estar fuera. Planos, por otra parte, muy presentes en el pensamiento de Platón. Nos preguntamos: ¿cómo está presente ese pensamiento? ¿Qué recursos platónicos ha utilizado Pombo en sus novelas? Porque, recordemos, Pombo ha proclamado públicamente que la novela es un producto residual.

En el texto: *De las narraciones y sus filosofías furtivas*⁴⁴, Pombo reconoce ser deudor de la filosofía tanto en el color como en el sabor de la narración. Confiesa también que la novela tiene un género “híbrido” y de su “carácter aluvial”⁴⁵, de ahí le viene su encanto. Uno de esos yacimientos arqueológicos donde toma materiales y los traslada a la ficción es el pensamiento filosófico de Platón. Éste es parte del sustrato narrativa de muchas novelas tanto en la forma como en el contenido. El mito de la caverna que aparece en *La República* es un ejemplo, imágenes que se encuentran diluidas por toda la trayectoria literaria de Pombo. Con él se indica que la existencia humana viene a reducirse a una experiencia cerrada, cavernaria. Y

⁴⁰ Para este apartado nos servimos de los siguientes textos: Marías, J., *Historia de la filosofía*, prólogo de X. Zubiri, Epílogo de J. Ortega y Gasset, Madrid, Revista de Occidente, 1979, pp. 4156. A partir de ahora aparecerá como Marías, 1979. También de Abbagnano, N., *Diccionario de Filosofía*, México, F. C. E., 1974. A partir de ahora aparecerá como *DdF*. También el “Apéndice” (La filosofía de Platón), en Platón, *Diálogos, I*, traducción, noticias preliminares, notas y stampa socrática de J. B. Bergua, Madrid, Bergua, 1968.

⁴¹ Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., p.9.

⁴² Weaver, III, W. J., *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, Lewiston, N. Y., Edwin Mellen Press, 2003. p. 5.

⁴³ Bonells, J., “¿Quién se parece a sí mismo? Álvaro Pombo o la semejanza”, en *CN*, o.c., pp.121-131.

⁴⁴ Recogido en Pombo, Á., *Alrededores*, o.c., pp. 225-237.

⁴⁵ *Ibid*, o. c., p. 226.

fuera, el exterior, brilla el sol que nace de lo alto. Este astro es la analogía del bien. Cuando Platón quiere explicar la idea del bien recurre a la imagen del sol. Y como indica I. Murdoch, “el peregrino moral sale de la caverna y comienza a ver el mundo real a la luz del sol, y es capaz, por último, de mirar al sol mismo”⁴⁶. En la novela *El metro de platino iridiado* uno de los rasgos platónicos más visibles es por la luz, por el sol. María, la protagonista, siempre está acompañada por el sol y por la luz. Cuando espera a Martín en la ciudad universitaria (actual complutense), se pasea bajo “el sol verde-claro de la primavera” y esa luz hacía “ver la vida que empezaba” (MPI, p. 43). El amor y el sol también están unidos.

“El amor que siempre había sentido por Gonzalo que ahora [...] en aquella habitación se mostraba al sol y demostraba que cada instante era más fuerte y más fuerte y al mismo tiempo más y más claro y distinto, viviente, inconfundible” (MPI, p. 114).

La luz también indica un estado moral de la protagonista en comparación con el estado de su esposo, nada iluminado, más bien cavernario. Entendemos que Pombo hace una comparación entre la caverna platónica, interior, donde sí hay sombras, es decir, reservas, rincones oscuros, frente al espacio habitado por María, lleno de luz, y dónde no hay rincón, u otro aspecto oculto. Como la vida de María es verdadera se ve iluminada por el sol, el bien, y su conciencia limpia, iluminada, bañada de luz verdadera. Por eso su esposo Martín le confiesa: María, “todo lo tuyo es verdad” (MPI, p. 33). En Platón

“Un haz de luz de media tarde llenaba el cuarto de estar al volver María. El interior del alma –el interior de estar enamorada de Martín– era una habitación igual que ésta, un haz de luz intensa e imprecisa, un intenso vacío luminoso y cálido donde no había nada reservado, ningún rincón repleto de otras cosas que se diferenciaban de aquella misma luz y su intenso vacío afirmativo” (MPI, p. 25)⁴⁷.

Pombo, a través de él, quiere representar un amplio mundo de interiores, espacios cerrados, situaciones personales que sirven como extensiones del yo más cerrado (egoísmo) que rige la existencia de los personajes. Los personajes de la novela muy frecuentemente se mueven en casas cerradas, chalets, pisos laberínticos, mundos de engaño, fantasía y egolatría. En casa de doña María, madre de Jaime Vidal, apenas va nadie, o cuando las

⁴⁶ Murdoch, I., *La soberanía del bien*, traducción de Ángel Domínguez Hernández, Madrid, Caparrós Editores, 2001, p. 95.

⁴⁷ Hay más ejemplos. La boda de María está iluminada por el “amistoso sol de mayo”, p. 66; cfr. p. 114, p. 116.

hay, son escasas. Los pocos que van “tenían la impresión que se volvía la casa más delgada cada vez, más igual” (EP, p.36).

En la narrativa del exilio y primer ciclo, el de la insustancia, predomina una geografía cavernaria. El ambiente es grisáceo, plomizo, nublado y lluvioso. El cuento “Tío Eduardo” empieza con “El mal tiempo emborronaba aún aquellas tardes [...] Lluvia en todos los barrios de la ciudad...” (R, p.11). Cuando Valero llega a Torruenga a ver a su antiguo amigo en el cuento “Regreso”, la mañana es “gris, fresca” (R. p.50). La casa de la ficción *El hijo adoptivo* es un lugar ruinoso, sucio, da la sensación a sus ocupantes, Pancho y Genoveva de, “vivir siempre en invierno” (HA, p. 13). La casa es como una cueva, donde “hace mucho frío” (p. 15), y Pancho vive con la sensación de estar viviendo “rodeado de animales o de ver continuamente siluetas de animales gigantescos yendo y viniendo por las paredes” (ibid). El espacio doméstico crea una sensación de irrealidad. La casa de Pancho es mitad caverna platónica, mitad celda ascética, y a todas horas se valen de luz artificial porque, ahora, “faltaban las bombillas”, aunque fue pieza “soleada en otro tiempo” (p. 22). En *El cielo raso* el piso en el que vive Leopoldo de la Cuesta es como una caverna, irreal, “una lujosa reproducción [...] de otro modo de vivir que nadie ya [...] en ningún sito adoptaba”. Leopoldo se movía en una “interioridad sin exterior correspondiente”. La casa de Leopoldo tenía la “vibración estética de lo vivido en otra época como tienen a finales del siglo XIX las habitaciones iluminadas por velas o las estancias calentadas por chimeneas de carbón o leña” (CR, p. 53). Este piso describe el mundo de ensueño en el que vive Leopoldo de la Cuesta. Por un lado se compara ese piso con la caverna platónica, es decir, la conciencia y el mundo cerrado en el que vive y está Leopoldo. Por otro, aparece la luz a través de las velas y de la chimenea que recuerda la hoguera de la caverna. Es decir, Leopoldo intenta imitar dentro lo que hay fuera, pero fuera está la vida, la luz, dentro el tiempo se detiene, la naturaleza queda muerta, fosilizada, como lo está él.

En *La cuadratura del círculo* Acardo va a ver a su tío Arnaldo. Atrás queda una vida claustrofóbica. Sin embargo, se sobrecoge cuando entra a ver a su tío, y se encuentra con un lugar inhóspito: “el piso de la sala oscuro y resbaladizo, recordaba el inicio de un terreno pantanoso” (CC, p.67). Ante semejante espacio exclama:

“¿Qué cueva de Satanás es ésta? Anduvo unos cuantos pasos hacia el centro del aquelarre, hasta detenerse casi encima del camastro donde yacía su tío Arnaldo. [...] Como si al entrar se hubiera ido hundiéndose paso a paso en la fogsidad de una cueva” (CC, pp. 57-58).

La estancia occitana trae a la memoria la cueva de Platón donde “se demuestra los grados hasta donde puede iluminarse o quedar ofuscada” una naturaleza humana. Esa caverna, ahora occitana, también está iluminada y calentada por un fuego: el de la chimenea, fuego que proyecta sobras de gentes: bailarines, mujeres, predicadores, soldadesca, lo real, o ante él, Arnaldo vive de sus recuerdos intentando olvidar su situación. Por el tragaluz, se veía la realidad, el firmamento encrespado de las llanuras de Occitania (CC, p.59).

En estas citas se aprecia el mito de la caverna de Platón, donde, tanto Pancho, como Valero, como el resto de los personajes, aparece una clara oscuridad mental, y dónde falta ver la realidad, aspecto que no se distingue de la ficción en la que viven.

Otro de los temas diluido en la narrativa de Pombo es el *eros* y la *philia* en las relaciones personales de los personajes. Pombo, como Murdoch, es un maestro en la descripción del impulso erótico, raíz de la actividad psíquica en los personajes, que muchas veces les impulsa a realizar el bien o el mal. La sombra de Platón es visible en toda la ficción pombiana. En el corpus narrativo de Platón, hay una serie de obras que tocan el tema del eros. Los diálogos procedentes de *Lisis*, *Fedro*, *El Banquete* y *La República*, son la fuente de la narración y enriquecen muchos momentos de las tramas. Pues bien, estas obras están presentes de uno u otra forma en las novelas pombianas⁴⁸. Creemos que esa presencia es visible en la novela *Contra natura* a través de la actitud de Allende hacia el joven Durán, esta relación es análoga a la mantenida entre Hipotales-Lisi en Platón. Sócrates aconseja al enamorado Hipotales que “las gentes sabias en amor, querido mío, no ensalzan al amado antes de haberse hecho señores de él, ante la incertidumbre del resultado” (*Lisi*, 206 a)⁴⁹. Es decir, la actitud del amante hacia el amado consiste en que “la verdadera manera de hablar a aquel a quien se ama es: <<rebajarle y disminuir sus méritos en lugar de admirarle con la boca abierta>>, como él hace (ibid, 210e)”⁵⁰. Estos consejos socráticos son visibles en Allende cuando el proyecto de cortejar a Durán lo lleva adelante. Durán ofrece constantemente eros a Allende, sin embargo, éste responde al joven hombre con la ética. La dimensión erótica la deja en segundo plano, primando la dimensión ética por encima de todo. Esta actitud no es bien comprendida por Durán, que cree que Allende no es sensible a sus requerimientos eróticos, por eso le rechaza, cuando la intención de Allende es otra muy diferente a la del

⁴⁸ Nos apoyamos en el trabajo de González-Sandoval Buedo, J., “La erótica platónica y la Educación”, en *DRF*, nº 30 (2003)39-48. URL: <file:///C:/Users/Javier/Downloads/14241-68101-1-PB.pdf>. También de Lisi, F. L., “Eros en Platón”, en Instituto de Estudios Clásicos Lucio Anneo Séneca, Editor: Francisco Lisi Bereterbide, Unviuersidad Carlos III de Madrid, 2006-2, pp.1-14. URL: <http://docubib.uc3m.es/WORKINGPAPERS/IECSPA/iescpA060202.pdf>, consultado el día 30 de septiembre de 2013.

⁴⁹ La cita la tomamos de González-Sandoval, o. c., p. 41, nota 6.

⁵⁰ Ibid., o. c., p. 41.

chico. Allende, como Platón, entiende que “el amor verdadero es imposible sin virtud en el objeto amado”⁵¹.

Por otra parte, en el mismo libro, se vislumbra la postura de Platón hacia el amor, el objeto amado, la utilidad del amor, etc., relacionándolas con el bien supremo, fundamento de todo amor. Platón contrapone dos posturas muy contrarias: Una, “la actitud del enamorado filosófico”, la otra, “la del que busca simplemente la satisfacción de un deseo sexual”⁵². Esta posición platónica es bien visible en las distintas posturas que aparecen en la narrativa pombiana en torno al eros. Salazar, Garnacho, en la novela *Contra natura*, son ejemplos de esa búsqueda de satisfacción del deseo sexual. También Juan en la novela *La fortuna de Matilda Turpin*, o Pedro en la novela *El hijo adoptivo*. Por el contrario, están los enamorados que buscan el bien del amado. Así surgen a la palestra narrativa Allende (CN), Gabriel Arintero (CR), Carolina de la Cuesta (CR) y Fernando (FMT). Mientras que éstos entienden la finalidad de la amistad, la del amor, como bien, los anteriores entienden, y así se comportan, la finalidad de la amistad y la del amor es la satisfacción personal de unos deseos, en la mayoría, sexuales.

Una de las tesis que pretende Pombo que quede claro en la novela *Contra natura* es la tesis defendida por Platón: “el joven debe querer al amante auténtico y no al que lo pretende pero no lo es” (*Lisis*, 222a)⁵³. Ramón Durán debe querer a Allende, el amante auténtico y no al amante falso, Salazar. El uno busca su bien, como se lo demuestra, el otro su propia satisfacción sexual, como bien queda claro en la novela.

En *La República*⁵⁴, Platón presenta un eros con connotaciones negativas. La figura de que se sirve Platón es la de un tirano que puede y debe ser controlado y puesto al servicio de la razón. En la respuesta que da Céfalo a su interlocutor, le indica que “con la vejez se produce una gran paz y libertad en lo que respecta a tales cosas, y nos libramos de muchos furiosos tiranos” (RI, 329c)⁵⁵. Palabras análogas dichas por Salazar a Durán, con el añadido del desamor del hijo pródigo de Rilke (CN, p. 18).

Por otra parte, hay un aviso de Platón en *La República*, muy oportuno y visible en la novela *Contra natura*, hacia aquellos en que domina el eros. A saber. En el Libro IX, Platón llama al eros “tirano” (573b)⁵⁶. Y los peligros de la posesión de ese personaje son muy claros. “Entre aquellos en cuyo interior habita el tirano Eros gobernando el alma toda” (573d)⁵⁷, todo se volverá fiestas, banquetes, orgías (ibidem). Y todas estas cosas por el estilo, que lleva-

⁵¹ Cfr., *Lisi*, o. c., p. 4.

⁵² Ibidem.

⁵³ Cita tomada de *Lisis*, o. c., p. 6.

⁵⁴ Citamos por la edición de Platón, *La República*, Madrid, Alianza Editorial, 2003. Aparecerá como República = R, y a continuación el Libro.

⁵⁵ Ibid, o. c., p. 69.

⁵⁶ Ibid, o. c., p. 515.

⁵⁷ Ibid, o. c., p. 516.

rán a la disipación de la hacienda y a generar un tipo de vida en el que “no se abstiene de horror alguno de sangre, de bocado impuro ni de crimen, sino que, por el contrario, el amor, viviendo tiránicamente en sus adentros, como solo señor, en total indisciplina y desenfreno, empuja al que lo lleva en sí a toda clase de osadías, como el tirano a la ciudad” (575a)⁵⁸. Es decir, todo cuanto ocurre en la vida de Salazar y de Garnacho (CN). Y mucho antes al joven Kus-Kús en la novela *El héroe de las mansardas de Mansard*. La novela termina con la creación de un niño tirano. Cuando crezca será un hombre que responde perfectamente a las observaciones de Platón. Y en ese mismo Libro IX, también se indica algo muy clarificador en los casos de Kus-Kús y de Garnacho, venido todo “en parte de fuera por las malas compañías y en parte de dentro, ya suelta y liberada por disposición de la misma índole que en él [ellos] hay” (575a)⁵⁹.

El pensamiento de Platón tiene como punto de partida un postulado: buscar el ser de las cosas. Porque las cosas parecen ser lo que no son. Esta búsqueda tropieza con dificultades de apariencia paradójica. Se dicen cosas (predicados) de la cosa vista, es decir, se predica de ella, para intentar comprender qué es. Platón emprende una serie de diálogos, en los que se plantean una serie de postulados en los que no busca soluciones, sino preguntas. En las novelas de Pombo hay también “diálogos socráticos que alimentan lo que podríamos denominar una mayéutica ficcional. Una mayéutica aporética que, como la de la mayoría de los diálogos socráticos, no propone soluciones, sino que plantea preguntas”⁶⁰. Bonells defiende que las novelas pombianas son “aporías mayéuticas”⁶¹. En torno al ser, por ejemplo, Pepelín se pregunta: ¿quién era yo ayer?

La filosofía de Platón escinde la realidad en dos planos o mundos: el de las *cosas sensibles*, las que vemos, las que *parecen ser*, son, por tanto, semejantes a, pero no llegan a serlo definitivamente, y el de las ideas, el verdadero plano del ser. Una cosa es la cosa y otra la idea. Hay, pues, una filosofía de la semejanza y, a la vez, de la diferencia⁶². También Pombo aplica ese método de preguntarse qué son las cosas que vemos porque no siempre se ajustan a la verdadera realidad. Una cosa es lo que es la cosa, el objeto, y otra muy distinta la percepción que se tiene de ella o de él. Porque muy frecuentemente hay una desemejanza entre lo percibido y la realidad. Este presupuesto lo encontramos en la novela *El parecido* (1979). Jaime Vidal ha muerto en un accidente de moto. La novela empieza con el funeral del joven. El resto de la novela gira en torno a una idea platónica muy concreta, como bien lo deja ver Pombo en la primera página de la misma, al colocar un texto

⁵⁸ Ibid, o. c., p. 518. Cfr., también González-Sandoval, o. c., p. 42.

⁵⁹ Ibid, o. c., p. 518.

⁶⁰ Cfr, A, 2002, o. c., p. 125.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Marías, 1979, o. c., p.45; Bonells, 2007, o. c., p.126.

de *El sofista* (236a-b), ¿cuál es la verdad de Jaime? ¿Quién es Jaime? Ya en el funeral del joven burgués, en la capilla, los planos de percepción de los diferentes personajes, narrador, etc., son diversos. Y en el resto de la novela, cada personaje ha visto, ha vivido la relación con Jaime dependiendo de su percepción. Cada uno tiene una idea, y hay una idea que corresponde a un ser verdadero, distinto de las cosas, distinto de las percepción de los demás. Platón llama idea a esa cosa. Pombo llama Jaime a la verdadera idea, mientras que el resto de las ideas, son eso, predicados de una realidad vista desde diferentes ángulos. “Lo que parece asemejarse a lo hermoso debido a no ser visto desde el sitio debido, resulta que no es semejante a lo que dice asemejarse” (*El Sofista* 236a)⁶³. Por tanto, viene a indicarnos Pombo, bajo el cobijo del pensamiento platónico, el conocimiento sensible tiene por objeto las cosas (Jaime) en su multiplicidad (visiones de cada personaje) y cambio (cada uno ha percibido una faceta de Jaime muy diferente a las otras), por eso, porque “no se ajusta a la verdad” (¿cuál es el verdadero Jaime?), puede obstaculizar la adquisición del conocimiento auténtico. ¿Quién conoce de verdad a Jaime? ¿Nando?, su tío ¿Gonzalo?, ¿acaso su madre? De ahí las distintas versiones de Jaime, los jaimes de la novela. ¿Cuál es el real?

Por otra parte, entre Platón y Pombo hay cierto paralelismo en el método de conocimiento. En la filosofía de Platón, conocer es no ver lo que está fuera, sino recordar lo que está dentro de nosotros. La fuerza está en el interior de la persona. La idea que llevas dentro hace que recuerdes lo de fuera. Hay por tanto una oposición dentro/fuera; exterior/interior. La verdad está en el interior, lugar desde donde se contempla lo exterior o apariencia. Las cosas (fuera) son solo un estímulo para apartarse de ellas y elevarse a las ideas (dentro). Esta idea es visible en la postura que adopta Pombo con sus personajes. La verdad no está fuera, mera apariencia, por tanto falsedad, sino dentro, donde está la esencia, la idea. En el cuento “Tío Eduardo” (*R*), presenta al personaje principal visto desde la perspectiva de fuera, de lo que se ve, de lo que se intuye, sin saber qué es la verdad. Ante sus congéneres, tío Eduardo es grande. Los predicados de las gentes son claros, magnificados y muy precisos: “La leyenda policelular de unas riquezas inagotables”; y de un aura de intelectual, sabio, ilustrado, según su figura. Los predicados concretos de los dos textos: a y b, aclaran cuanto queremos decir. Habla en narrador haciéndose eco de la voz de la calle.

a) “<<éstos tienen el oro de las Indias>>, se dice en la ciudad, << y fincas que son miles los kilómetros y la Naviera, que eso tiene que dar lo que no veas, y

⁶³ La cita la hemos tomado de la propia novela de Pombo, Á., *El parecido*, Barcelona, Anagrama, 2002 (Colección compactos), p. 9.

la Banca, que es de la familia y son ellos los accionistas principales...>>. Y así sucesivamente” (“Tío Eduardo”)⁶⁴.

b) “A los cuarenta años cultivaba ya su retiro prematuro como cultivan los poetas sus rachas inspiradoras. De ese retiro –que tenía el prestigio hedonista de un aislamiento de buen gusto entre los <<señores de toda la vida>> del entorno– y de una como tartamudez muy ligera al saludar a las señoras” (“Tío Eduardo”)⁶⁵.

Según Platón la realidad de esa realidad, la apariencia, es falsa. En Pombo, esa realidad también es falsa, porque, según el narrador omnisciente, la verdad, es muy diferente a lo que se percibe. “El parecer como aquello que introduce una semejanza con la verdad y por lo tanto también una semejanza con ella”.

a) “La verdad es, sin embargo, que el héroe mismo de ella disfrutó poco de la vida, habiendo empezado ya muy joven a asustarse de la figura de la propia fortuna y a encerrarse como un caracol en hábitos minuciosos y complejos” (“Tío Eduardo”)⁶⁶.

b) “De ese retiro [...] le vino a tío Eduardo fama de erudición (aunque en realidad sólo leía los periódicos). Y su sabiduría, como su riqueza que a fuerza de vivir de ella y no aumentarla había disminuido considerablemente con los años...” (“Tío Eduardo”)⁶⁷.

El ser verdadero de las cosas, que la filosofía venía buscando desde Parménides, no está en las cosas de fuera (la forma, lo aparente), sino fuera de ellas; lo verdadero está en la idea. Entre las cosas y la idea debe haber correspondencia, cuando hay una diferencia entre lo uno y lo otro algo está enturbiado. Esta idea platónica la visible en el cuento “Tío Eduardo” (*R*). El ser de tío Eduardo es pobreza, carencia, falta de ser, frente a la percepción que se tiene de él: magnificencia. Hay, por tanto, una problemática de la verdad ahí, las copias de lo que se ve son falsas. Pero queda también una cuestión sin resolver: ¿Cuál es la verdad de todas esas imágenes de tío Eduardo? ¿Las propias? ¿Las ajenas?

Pero el platonismo no solo está presente en las primeras novelas. En el ciclo de la sustancia también. En la novela *Contra natura*, en un momento concreto de la narración, apenas comenzada la novela, Salazar y Durán se conocen en el parque del Oeste. Durán insinúa a Salazar ir a tomar un cóctel, un Bloody Mary. Salazar contesta al chico que le parece un poco joven

⁶⁴ *Relatos sobre la falta de sustancia*, o. c., p. 12.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

para ese tipo de cócteles. A esa pregunta, Durán contesta: “Puede que parezca y puede que no parezca yo tan joven. Puedo parecer lo que yo quiera” (CN, p.10).

Platón en su pensamiento ético defiende la ascesis, la represión de las pasiones y la templanza (R, LIV). Es decir, Platón tiene una concepción negativa del cuerpo y del placer, heredada después por el cristianismo. Este planteamiento moral lo percibimos en varios momentos de su narrativa.

Dejamos las aportaciones de la filosofía platónica a la narrativa pomboiana y seguimos con el canon filosófico y Pombo. Ahora toca el turno a San Agustín.

2.2.2.2. San Agustín (354-430).

Quizá no haya que calificar a Pombo de agustinista, creemos que no lo es, por muchas razones, entre ellas por su antropología, se distancia bastante de la de San Agustín, éste es dualista, mientras que Pombo es monista. Pero si percibimos en Pombo ciertas ideas concomitantes con el obispo de Hipona. Nos vamos a acercar al uno, San Agustín, para ver qué hay de su pensamiento en el otro, Pombo.

El legado de San Agustín es considerable; el de Pombo, ahora, también. San Agustín se le estudia en filosofía pero no es propiamente un filósofo. La reflexión de San Agustín, si no constituye en sí un sistema filosófico, él es fundamentalmente teólogo, buscador y pensador de Dios, la filosofía ilumina todo su pensamiento. Pombo tampoco lo es, sin embargo recurre a la filosofía para dar color y profundidad. Su novela es muy filosófica. En el prólogo a *Cuentos reciclados*, Pombo indica: “De la filosofía, sin el más mínimo remordimiento o miramiento, robé siempre su color, y siempre que pude – como hizo T. S. Eliot o Bradley– he apresado y saqueado y robado el poderoso ritmo, el gusto formidable de la prosa, de la elocuencia, de los grandes filósofos”⁶⁸. Esta verbalización relacionada con la filosofía explica asimismo que “el color de la filosofía va más allá de la piel. Se trata, en realidad, del colorido de un secreto fondo imaginativo común a la narración y a la obra filosófica”⁶⁹. Su novela es filosófica. La presencia de la filosofía en la narración es más que considerable, aunque no contenga un sistema filosófico. Por eso, “su obra de ficción invita a una actitud filosófica” (Masoliver Ródenas)⁷⁰. Si en San Agustín lo ético, lo estético y lo reflexivo aparecen como elementos fuertes de su pensamiento, también en Pombo lo ético, lo estético, lo reflexi-

⁶⁸ Pombo, Á., *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama (Col. Narrativas hispánicas), 1997, p. 8.

⁶⁹ Pombo, Á., *Alrededores*, o.c., p. 228.

⁷⁰ Masoliver Ródenas, J. A., “Álvaro Pombo. Agonía y resurrección de la novela”, en *Q*, nº 209 (diciembre, 2001)23b.

vo y hasta lo lírico forman parte de la trama. Todo ello es parte de “núcleo argumental vertiginoso y aparentemente inmóvil como el orden del universo. Un vértigo creado por la incesante trascendencia: hechos que trascienden a conciencia reflexiva, imágenes que trascienden al lenguaje, proceso narrativo que trasciende a escritura y reflexión sobre la escritura” (Masoliver Ródenas)⁷¹.

Si San Agustín dio a la filosofía un impulso nuevo, llamando a los filósofos a su tarea de hacer filosofía, creemos que también Pombo ha dado un impulso nuevo a la novela: fenomenología de la conciencia, introspección psicológica, psicología-ficción, llamando a los novelistas a hacer bien su tarea de novelistas.

En San Agustín es importante dos postulados⁷²: Dios y el alma; según él, quiere saber de los dos, nada más. Todo ello en el hombre interior. En relación con Pombo, bien es verdad que sus novelas no van sobre Dios y el alma, pero sí hay en ellas una presencia de Dios muy notable y del hombre. La presencia de Dios ausente. Tal vez no es consciente el novelista de esa presencia tan acusada, tal es así que se podría decir que se ocupa de él porque le preocupa. Hay una búsqueda de Dios en la narrativa de Pombo, solo que el dolor, tal vez una experiencia negativa de él, enturbia la imagen y no llega a encontrarlo. “Tarde te amé, hermosura de mi vida...” pueda decir un día.

Por otra parte está el alma. No hay alma en la narrativa pombiana, pero si está el hombre, una galería de personajes, conciencias, voces, muchos de ellos exiliados que buscan la seguridad de un algo, bien lugar, bien otra cosa. Entes literarios, héroes en busca de sentido y de una luz que les haga ser. Entes que viven en el mundo literario, algunos con Dios, otros sin él, con los otros, que los llevará a la idea de la “*civitas hominis*”, “*civitas terrena*”, y con ella, si se puede decir, una filosofía de la historia⁷³. Por tanto, el centro de la especulación narrativa pombiana es el hombre, a través del ente literario, pero no hay que orillar a Dios. Y desde ellos, sobre todo en el segundo ciclo de su narrativa, abre la puerta a la afirmación del mundo y del valor, de la bondad, de la solidaridad, del otro. Categorías que también el Obispo de Hipona tiene en una serie de ideas universales como el deseo del bien, el deseo de verdad, el deseo de felicidad, la libertad, ideas que pueden verse desarrolladas en el pensamiento novelado de Pombo.

San Agustín es un filósofo de la intimidad, un pensador del “hombre interior”. Así lo indica:

⁷¹ Ibidem.

⁷² Seguimos a Marías, 1979, o. c., a partir de la página 111. Un trabajo interesante sobre San Agustín y en el que nos payaremos es el de Schmidt Andrade, C. E., “La búsqueda de la verdad como expresión del amor en San Agustín de Hipona”, en *RPhi*, vol. 32 (semestre II/2007)105-107.

⁷³ Cfr. Marías, 1979, o. c., p. 112.

*“Pero más preciso es en mí el elemento interior, puesto, que es él al que se referían todos mis mensajes, de mi carne, [...] El hombre interior conoce estas cosas por mediación del hombre exterior; yo, mi ser interior, mi alma, yo las he conocido por medio de los sentidos de mi cuerpo”*⁷⁴.

La novela de Pombo también presenta estos anhelos agustinianos. Hay un hombre exterior y un hombre interior. El hombre exterior se preocupa por las realidades exteriores y sensibles a él. Esta dispersión oculta al hombre interior. La novela pombiana transcurre casi siempre en interiores, islas (*DM*), casas, chalets, pisos laberínticos, como la conciencia, como el piso de Leopoldo de la Cuesta (*CR*); espacios muy delimitados⁷⁵.

San Agustín se apoya en el “hombre interior”, el alma como realidad íntima que busca a Dios. La dialéctica para buscarle es la confesión. Su vida, su anhelo de búsqueda están contados en las *Confesiones*. A través de esas confesiones, San Agustín pone en contacto al lector con su mundo interior, su realidad interna, a través de un análisis íntimo de su propia alma⁷⁶. El Obispo de Hipona dedicó en la mayor parte de sus escritos, filosóficos y teológicos, a intimar el alma consigo misma, porque, según él, “en el alma habita la verdad”. El alma es espiritual y tiene la facultad de *entrar en sí misma*. Por esa facultad y método, a San Agustín se le ha llamado el pensador de la “interioridad”, reflejada en su famosa frase: *Noli foras ire, ad te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas*⁷⁷. Agustín expresaba así esa idea sobre la verdad. Si hay alguna verdad, ésta reside en nuestro interior y no en el exterior.

Y en la narrativa de Pombo también hay un interés por el hombre interior⁷⁸. Pombo hace una personal interpretación de la máxima agustiniana. La novela y la poesía de Pombo también son un acercamiento al hombre interior, a su intimidad, a su conciencia y todo aquello que ocurre en ella o haga referencia a ella. “Álvaro Pombo ha reivindicado siempre esa complejidad y esa dualidad de lo interior y lo exterior, que puede armonizarse relativamente en la intensa vida interior”, afirmaba Carmen Iglesias en el acto de

⁷⁴ Cfr. Trinidad XIV, 8., la cita la tomamos de Giannini, H., *Esbozo para una historia de la Filosofía*, Santiago de Chile (Chile), Catalonia, 1987, p. 82.

⁷⁵ “Toda mi tendencia inicial es hacer surgir el personaje de esa especie de líquido nurtural que es la familia”, Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Q*, n° 209 (Diciembre, 20-01)12c.

⁷⁶ Marías, 1979, o. c., p. 112.

⁷⁷ *De vera religione*, 39, 72-73; Marías, 1979, o.c., p. 113.

⁷⁸ Esta postura ya la recogía Morales Villena en su entrevista a Álvaro Pombo: “Entrevista con Álvaro Pombo: Tan precioso licor”, en *Ínsula*, n° 476-477 (1986)19-20. Después, otros críticos también se hacen eco como Weaver, W., “Ideología y fabulación en *La cuadratura del círculo*”, en *AEF*, vol. XXXI (2008)250. También se hace eco de esa idea Calabuig, E., “Álvaro Pombo: la exaltación y el Reino”, en *NR*, n° 77 (septiembre-octubre, 2001)133. Pombo recurre a la expresión agustiniana para refutar varias tesis de Fierro en torno al debate sobre “Los postcristianos” habido en la edición de *El País* de 24 de enero de 1982. Pombo contesta a través del artículo: “El debate de las ingenuidades”, recogido en la edición de *El País*, viernes 5 de febrero de 1982, p. 2.

incorporación del novelista a la RAE. Pombo es un fenomenólogo de la conciencia. Y desde ese interior más puro, se implora y se describe, se narran interiores fortaleza donde se está a salvo de la exterioridad amenazante. Así lo confiesa en “Protocolos”: “He vuelto a ver el envés de mi vida/ Y no lo parecía/ Estoy a salvo”⁷⁹. Los personajes quijotescos del primer ciclo, el ciclo insustancial, de la narrativa pombiana, todos ellos están encerrados en sí mismos; jamás logran salir de sí mismo. Ya lo advierte el novelista a Morales Villena en su entrevista (1986)⁸⁰: mi “personaje gira sobre sí mismo y no es capaz de salir de sí mismo”. Subrayando a continuación: “Todos los problemas de mis personajes son problemas de interior”. Luego recurre a San Agustín: “Es, digamos, una investigación del *Noli foras ire. In te ipso redi, quia interiore homine habitat veritat*”. Es decir, “No quieras salir fuera. Vuélvete a ti mismo, porque en el interior del hombre habita la verdad”⁸¹. En la novela *La cuadratura del círculo*, Bernardo de Claraval dice al joven Acardo que le hará descubrir que “es capaz de Dios” (p. 39)⁸², que solo necesita encontrar lo que siempre había llevado dentro.

Lo mismo que en Agustín la dialéctica configura sus confesiones, en el caso de Pombo, el lenguaje configura sus héroes. “Mis personajes están hechos muy desde el lenguaje”⁸³. Pombo cree que dentro de cada uno habita la verdad. En la novela *Contra natura*, Allende le reprocha al chico, Durán, no ofrecer nada más que el hombre exterior:

“Si te detienes por un instante a pensar en lo que ahora me ofreces, descubrirás el intenso temor que sientes a no ser capaz de ofrecer ninguna otra cosa excepto tu precioso cuerpo. Me ofreces la única cosa de la que te sientes seguro ahora mismo” (p.408).

Paco Allende hace ver a Ramón Durán, en la segunda parte de la novela, que la fuerza de todo su ser no está en el cuerpo, a pesar de ser bellísimo y erótico, sino que está dentro de cada uno; está en el hombre interior. Él tiene una serie de valores, de riquezas que él no ha de buscar fuera, sino dentro de sí; dentro de cada uno. “Yo deseo [-indica Allende a Ramón Durán-

⁷⁹ Cfr., “Protocolos”, en Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., p.24, n° 122, vv. 17-18.

⁸⁰ Morales Villena, o. c., pp. 19-20.

⁸¹ Pero Pombo hace un matiz. La “‘vuelta hacia sí mismo’ propiciada por el cartesianismo y, en última instancia, por el subjetivismo, acaba en un vacío, porque el yo, la autoconciencia o consciencia empírica de uno mismo, no es en cuanto tal directamente perceptible para nosotros. Quien se busca así mismo, o no encuentra nada en absoluto o encuentra un caos espantoso o, si es un santo, quizás encuentra a todos los demás, a Dios, es decir, al tú. Pero es un mal camino empezar por el yo para encontrar el tú, a los demás”, Morales Villena, o. c., p. 19.

⁸² Citamos por la edición Pombo, Á., *La cuadratura del círculo*, Barcelona, Anagrama, 1998.

⁸³ Menjivar, E. L., “En la vida hay que elegir entre ser Aquiles o ser Homero: Álvaro Pombo”, URL: <http://elmermenjivar.wordpress.com/2012/01/07/en-la-vida-hay-que-elegir-entre-ser-aquiles-o-ser-homero-alvaro-pombo/>, 01/07/2012.

] que veas ante ti ahora una opción de mejora moral, una opción de independencia...” (p.408).

La reflexión de San Agustín parte de su propia experiencia interior de búsqueda y en ella descubre su anhelo de un absoluto, no reducido exclusivamente a conocimiento, sino que va más allá: sentido de la vida. También Pombo parte de su propia experiencia exterior e interior de búsqueda ¿aceptar quién es?, y desde ellas narra, reflexiona, su anhelo de un absoluto, ¿Dios?, y también es sentido de la vida desde una forma de ser concreta. En la narrativa del exilio: *Relatos sobre la falta de sustancia* y de la primera época o ciclo insustancial, los personajes tienen una fuerte carencia de sentido de la vida.

El hombre, por tanto, ha de poder encontrar, volviendo a la raíz íntima de su ser, junto con la convicción de su propio carácter personal, la de su apertura hacia la transcendencia, en el caso de Agustín, Dios, en el caso de Pombo, el otro y, por él, ¿Dios?

Creemos, por otra parte, que hay cierta concomitancia entre la ética⁸⁴ agustiniana y la ética pombiana. Para San Agustín el punto de partida de su reflexión es el yo profundo, la vivencia íntima (el hombre interior), antes que el mundo exterior. Pero ese yo profundo tiene un referente que le ilumina: Dios y que orienta todo el actuar de ese yo. Por eso lo sobre saliente en la oral agustiniana es la unión de la ética y la metafísica, puesto que el último fin moral es Dios, causa suprema y última perfección del ser. Es una propuesta moral de la “vida buena”. En él hay una intuición racional y un sentimiento afectivo. Recuerda Gómez Robledo que “el fundamento de la conducta moral de San Agustín es la percepción de un orden normativo absolutamente trascendente al hombre y de incommovible validez, orden lógico, orden ético, orden estético, órdenes todos ellos a priori, con entera independencia de toda experiencia sensible”⁸⁵. En el tratado ético agustiniano nos encontramos con todas las fuerzas que informan el carácter humano. En la narrativa pombiana también hay una focalización de la interioridad, de la conciencia, frente al mundo exterior. Y también hay una propuesta de la vida buena, sobre todo ese pensamiento en visible en las novelas a partir del ciclo de la sustancia o religación. Este pensamiento es muy visible en la novela *El metro de platino iridiado* a través del personaje de María.

San Agustín centró su reflexión ética sobre un planteamiento antropológico; “los actos en su raíz antropológica”⁸⁶. El acto bueno está impulsado

⁸⁴ En este apartado tenemos presente el trabajo de Mosto, M., “San Agustín: la luz de la ley y el bien del hombre”, en *S*, vol. 65, Fasc. 227-228 (2010)191-204, URL: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/san-agustin-luz-ley-bien-hombre.pdf>, consultado el 11 de agosto de 2013. Además, Gómez Robledo, A., “La ética de San Agustín”, en *D*, vol. 1, n° 1 (1955)236-260.

⁸⁵ Gómez Robledo, 1955, o. c., p.244.

⁸⁶ Mosto, 2010, o. c., p. 196.

por una orientación adecuada de la naturaleza, consecuencia de la fuerza del amor, su impulsor. La virtud es “orden en el amor”⁸⁷. Y San Agustín ejemplifica lo que dice: “La belleza del cuerpo, bien creado por dios, pero temporal, infinito y carnal, es mal amada cuando su amor se antepone al de Dios, bien eterno, interno y sempiterno”⁸⁸. Para después matizar: “El amor, que hace que se ame bien lo que debe amarse, debe ser amado también con orden, y así existirá en nosotros la virtud, que trae consigo el vivir bien”⁸⁹. Pombo también centra su reflexión ética en los actos del hombre. Para él, la fuerza del amor es importante. La expresión de San Agustín: “Ama y haz lo que quieras” es una máxima importante. Y es visible en la narrativa. Por ejemplo, cuando San Agustín indica que la belleza del cuerpo es mal amada cuando su amor se antepone al de Dios, ese pensamiento es visible en la novela *Contra natura*. En ésta, el eros corporal es un aspecto antropológico muy fuerte y goza de nutrida presencia. Los héroes jóvenes: Durán, Garnacho, Miguel, están dotados de una buena presencia corporal y genital. Tanto es así que para Salazar y, en parte, Allende, es ese eros el motivo de atracción y no el resto de la persona. De hecho, Salazar, en un momento de la narración, arguye a Durán: Tú, dedícate a ser guapo” nada más. Antes había contemplado la belleza corporal de Durán divina:

“A Salazar le pareció que Durán, desnudo, en pie delante de él, era hermosísimo. Y la belleza del muchacho, su erección, su ternura al menos momentánea, cohibió a Salazar” (p.11).

El amor de Salazar se centra en el eros que provoca el cuerpo de los jóvenes héroes de la novela, Durán y Garnacho, no ve más, no quiere ir más allá de eso. Su máxima es que “estés en condiciones de aceptar que cualquiera deje de verte o dejes tú de verle de un día para otro, sin el menor pesar o nostalgia o recuerdo” (p.14). Quien se busca a sí mismo, como bien indica Pombo, “o no encuentra nada en absoluto o encuentra un caos espantoso o, si es un santo, quizás encuentra a todos los demás, a Dios, es decir, al tú. Pero es un mal camino empezar por el yo para encontrar el tú, a los demás”⁹⁰. Es lo que le pasa a Salazar; y así termina.

Dejamos a San Agustín y nos encontramos con las aportaciones de Spinoza al pensamiento narrativo de Pombo.

⁸⁷ Ibid., p. 197.

⁸⁸ *De Civitate Dei*, XV, 22; Cita tomada de Mosto, 2010, o. c., p. 197.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Morales Villena, o. c., p. 19.

2.2.2.3. Spinoza (1632-1677). Alegría, deseo y libertad⁹¹.

Empezamos este apartado sobre Spinoza recurriendo a su *Ética* en la que enfatiza en un aspecto: “Los hombres son, sin duda, conscientes de sus acciones y apetitos, pero inconscientes de las causas que los determinan a apetecer algo” (E IV, P)⁹². A partir de este trabajo, Spinoza junto a Descartes, forman el estudio de la vida afectiva más original del periodo moderno.

El hombre en Spinoza es un ser ético que vive dentro de un proyecto orientado por la libertad. Ésta consiste en el manejo de los afectos, tarea que solo es posible desde el uso adecuado de la razón⁹³. El hombre ético spinocista no solo se fija en el sujeto como tal y en sus decisiones, sino también en su orientación a vivir rectamente, a vivir con sentido, con dignidad y a vivir libre y consciente de lo que hace. Pero el hombre de Spinoza es, además, deseo. Así lo indica Spinoza: “El deseo es la esencia misma del hombre en cuanto es concebida como determinada a hacer algo en virtud de una afectación cualquiera que se da en ella” (E III, “Definiciones de los afectos” I)⁹⁴.

Spinoza se propone la tarea de escribir la *Ética* para que el hombre conozca eso de lo que indiscutiblemente estamos hechos: los afectos. “Por afecto entiendo –indica– las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones”. Spinoza matiza para aclarar: “Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por <<afecto>> una acción; en los otros casos, una pasión” (E III, D III)⁹⁵. Los afectos hacen que pasemos de una mayor a una menor perfección y viceversa, y nacen de la interacción de tres afectos fundamentales: la alegría, la tristeza y el deseo. “Todos los afectos se remiten al deseo, la alegría o la tristeza. [...] Ahora bien, el deseo es la misma naturaleza o esencia de cada cual [...] luego el deseo de cada individuo difiere del deseo del otro” (E III, Pro LVII, De)⁹⁶.

Spinoza presenta a un sujeto centrado en ayudarlo a pasar de la servidumbre (pasiones) a la libertad, alegría. “Obra bien y alégrate”, indicará. El ser de este filósofo es poder y potencia, no deber (Kant). El ser ético espi-

⁹¹ Tenemos presente los materiales siguientes: “Spinoza”, en Marías, J., *Historia de la filosofía*, o. c., pp. 223-227. Agudo Palacio, J. L., “El hombre ético en Spinoza”, en *E*, vol. 19, No. 43 (julio-diciembre, 2011)351-369. “Introducción” en Baruch Spinoza, *Ética, demostrada según el orden geométrico*, Introducción, traducción y notas de V. Peña, Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo), 2006, pp. 7-39. A partir de ahora aparecerá como Peña. Polo Blanco, J., “Notas en torno a la *Ética* de Spinoza”, en *BPRF*, n° 3 (2008)61-71. Aparecerá como Polo.

⁹² Peña, o. c., p. 285. Usaremos la siguiente nomenclatura cuando citemos la *Ética*: *Ética*, acompañado con el número romano = a la parte del libro. Así, E IV equivale a *Ética*, parte cuarta. Prefacio (= P); Definiciones (=D), Axioma (=A); Proposición (=Pro). Demostración (=De) y Escolios (=Es).

⁹³ Agudo Palacio, o. c., p. 353.

⁹⁴ Peña, o. c., p. 262.

⁹⁵ Ibid, o. c., p. 193.

⁹⁶ Ibid, o. c., p. 257.

nozista se realiza mediante el conocimiento de las propias pasiones; y su objetivo es transformar las pasiones negativas, la tristeza: odio, egoísmo, violencia..., en pasiones positivas, alegres: amor, solidaridad, etc. La eficacia de la ética, pues, consistirá en liberar al hombre de esas pasiones negativas y fomentar las pasiones positivas. I. M. Zavala percibe en Spinoza una “ética individualizada, no basada en un código exterior a los propios individuos, sino en las propias fuerzas que se deben desplegar al máximo”⁹⁷.

El alma de los hombres tiene esta misma esencia que podemos denominar, según la analicemos desde una perspectiva u otra: voluntad, apetito o deseo (E, Pro IX). Efectivamente, si el hombre es un ser existente y es consciente de su existencia es en tanto ser que desea; el deseo nos mueve a permanecer y acrecentar lo que somos. Siendo el deseo la esencia y motor del hombre, nuestros actos van encaminados a la satisfacción del deseo, entendiendo esta satisfacción como búsqueda de una mayor perfección que nos permita perseverar en lo que somos y aumentar nuestro ser. Cuando un hombre pasa a un estado de mayor perfección siente alegría y cuando su perfección disminuye tristeza.

Spinoza define muchas pasiones como el asombro, el desprecio, la vergüenza, el arrepentimiento, etc., (“Definiciones de los afectos”: IV, V, XXVII, XXXI)⁹⁸, no obstante el amor (VI) y el odio (VII) ocupan un lugar privilegiado en su teoría de los afectos, ya que son manifestaciones directas de las pasiones primarias de odio y alegría. El amor es la alegría acompañada de una causa exterior⁹⁹; el odio, tristeza acompañada por la idea de una causa externa¹⁰⁰. El amante ama aquello que cree que le hace bien o se lo podría llegar a hacer con el tiempo; en otras palabras ama aquello que aumenta su esencia, es decir, le provee de felicidad. Durán, Salazar, en la novela *contra natura*, serían ejemplos de la vivencia de esta primera pasión espinozista. El que odia algo, por contra, se esfuerza en apartarlo de sí pues lo considera dañino a su felicidad, un perjuicio y disminución para su ser. Es el caso de Esteban ante Leopoldo en la novela *El cielo raso*.

Retomando esta novela, *El cielo raso*, Pombo se sirve de Spinoza para describir la situación del joven Esteban¹⁰¹. Pombo recurre a la Proposición XII de la *Ética*, que indica: “[E]l alma imagina aquellas cosas que aumentan o favorecen la potencia de obrar de nuestro cuerpo” (E III, Pro XII, De)¹⁰².

⁹⁷ Cfr., Zavala, I. M., *Don Quijote y el deseo. Cervantes y Spinoza*, Puerto Rico, letraypixel.com, p. 17, URL:

<http://www.letraypixel.com/blog/wp-content/uploads/Ensayos/Iris%20M.%20Zavala%20-%20Don%20Quijote%20y%20el%20deseo.%20Cervantes%20y%20Espinoza.pdf>

⁹⁸ Peña, o. c., pp. 264, 265, 270, 273.

⁹⁹ Ibid, o.c., p. 265.

¹⁰⁰ Ibid, o.c., p. 266.

¹⁰¹ Nos servimos en este apartado del artículo de Sainz Pezonaga, A., “El deseo activo de amar (afecto y materialismo en Spinoza)”, en *YRCAP*, nº 3 (mayo 2007)47-67.

¹⁰² Peña, o. c., p. 209.

Pombo la traduce a su manera: “De Esteban podría decirse ahora exactamente lo mismo que la proposición XII de la tercera parte de la *Ética* de Spinoza declara en abstracto: la mente en la medida de la posible procura imaginar aquellas cosas que incrementan o ayudan a su poder de actuar” (CR, p. 234). ¿Qué le pasa a Esteban? Ha conocido a Gabriel Arintero, agente de bienestar para su vida y fuente de placer. Inflamado por esa pasión desconocida para él, reacciona con pasión. “[A]hora que apasionadamente dese engañar a Arintero, confundir a Carolina, mostrar su independencia de Leopoldo”, Esteban “se siente en acción y por lo tanto se siente aumentado, sustanciado, siente su propio poder de imaginar el mundo y de modificarlo” (CR, p. 234). Siguiendo a Spinoza, la potencia de obrar de Esteban es “percibida por sí misma, sin las otras” (E III, Pro XLIX, De)¹⁰³. Esteban se imagina que es libre, así se percibe, ésa es la mejor forma en que mejor podemos “distinguirnos”, el modo en que “con mayor distinción se imagina [la mente] a sí misma e imagina su potencia de obrar” (E III, Pro LIII)¹⁰⁴. Esteban se imagina las cosas, pero no las conoce ni se conoce, por eso ignora la verdadera causa que le lleva a actuar así y el desconocimiento de cuanto le rodea. Sin embargo, ese verse libre permite distinguirse de los otros, hacer frente a los otros: Arintero, Carolina y Leopoldo de la Cuesta. Esa ausencia de conocimiento verdadero lleva a Esteban a la alegría. Es decir, cuanto mejor nos distingamos de los otros imaginándonos libres, más nos alegraremos. Así lo indica Spinoza: “el alma se esfuerza en imaginar sólo aquello que afirma su potencia de obrar” (E III, Pro LIV)¹⁰⁵. De este modo, el amor propio pasional de Esteban fundado sobre la creencia en la voluntad libre se reproduce a sí mismo al promover la ignorancia en la que se sostiene. Y así, el sujeto ético, Esteban, se ha convertido en un sujeto pasivo, paciente, sufridor, sometido al imperio de sus afectos descontrolados, que no posee consciencia de sus apetitos negativos. Detrás de esa euforia hay odio y rencor hacia Leopoldo, un deseo nacido y activado por el amor frustrado. En palabras de Spinoza: “la voluntad del amante –Esteban– de unirse a la cosa amada”, Leopoldo ha quedado frustrada. Esteban ha caído en su propia servidumbre de su, diríamos, *conatus* pasional, que se imagina libre, promoviendo su propia impotencia. ¿Cuál? El fondo del deseo de Esteban es el amor, el deseo de ser amado. Ese deseo le impulsa, impulsa a cada ser humano, a buscar que los otros nos amen, que los otros: Carolina, ahora Gabriel, Leopoldo amen a Esteban. Así, cuanto más creamos que los otros nos aman, más nos amamos a nosotros mismos. Y busca, buscaremos, lo indecible para que los demás nos amen, bien amando lo que ellos aman, o bien intentando por cualquier otro medio que amen lo que nosotros amamos.

¹⁰³ Ibid, o. c., p. 245.

¹⁰⁴ Ibid, o. c., p. 251.

¹⁰⁵ Ibidem.

Pombo en la novela *Contra natura* también recurre a Spinoza y su *Ética* para iluminar varias situaciones de la trama. La trama de esta novela está trasversada por el aforismo espinosista: “obra bien y alégrate”, lema puesto en boca de Emilia y proclamado ante Ramón Durán. Ésta pregunta a Durán: “¿Sabes por qué me gusta que hables así conmigo esta tarde y con Paco?”. La razón de esta pregunta es, en la percepción de Emilia,

“Porque te he visto melancólico. Y la melancolía es siempre mala. No hay melancolía libre, inteligente, sana. Toda melancolía es mala. Hay que obrar bien y estar alegres. Y merendar también...” (CN, p. 426).

Emilia, como filósofa, recuerda lo que dice Spinoza acerca de la melancolía: “la melancolía es siempre mala” (E IV, Pro XLII, De)¹⁰⁶. Se ha dado cuenta que Durán ha sido invadido por esa fuerza interna de la tristeza llevada al extremo. Todo su ser está vencido, disminuido, coartado, reducido al mínimo. No hay deseo ni alegría. Por eso Emilia invita a Durán a reír, a merendar, a gozar y a estar unidos. Como hace Spinoza en la Parte cuarta de su *Ética*, invita a propios y extraños a reír, a gozar, a estar unidos: “Ríanse cuanto quieran los satíricos de las cosas humanas, detéstenlas los teólogos, y alaben los melancólicos cuanto puedan una vida inculta y agreste, despreciando a los hombres y admirando a las bestias por ello: no por ello dejarán de experimentar que los hombres se procuran con mucha mayor facilidad lo que necesitan mediante la ayuda mutua, y que sólo uniendo sus fuerzas pueden evitar los peligros que los amenazan por todas partes” (Pro XXXV, Es)¹⁰⁷.

En la Parte Tercera de su *Ética*, Spinoza define dos de los tres afectos primarios que afectan al hombre: la alegría y la tristeza. La alegría es “una pasión por la que el alma pasa a una mayor perfección” (E III, Pro XI, Es)¹⁰⁸. La tristeza, en cambio, es “una pasión por la cual el alma pasa a una menor perfección” (E III, Pro XI, Es)¹⁰⁹. Tanto la una como la otra son pasiones, pero no son el mismo tipo de pasión. La característica de ellas, Spinoza matiza al contemplar a las dos como afecciones del cuerpo e ideas de ese cuerpo. Es decir, son afectos que no pueden explicarse sólo por nosotros mismos como causa, sino que necesitan también del concurso de otros factores externos, entre ellos el del otro. Pero, además, Spinoza distingue entre una y otra. En la “Definición de los afectos”, definición II de la *Ética*, la alegría es defi-

¹⁰⁶ Peña, o. c., p. 334.

¹⁰⁷ Ibid., o. c., p. 323.

¹⁰⁸ Ibid., o. c., p. 207. Tenemos presente el artículo de Hoyos Sánchez, I., “Por qué la alegría y no más bien la tristeza? Pensar el nihilismo a través de Spinoza”, Universidad de Granada, pp. 1-13. En URL: <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/20147/1/Hoyos,%20I.%20por%20qu%C3%A9%20la%20alegr%C3%ADa%20de%20spinoza%20y%20el%20nihilismo.pdf>, consultado el 25 de septiembre de 2013.

¹⁰⁹ Peña, o. c., p. 207.

nida como “el paso del hombre de una menor a una mayor perfección”¹¹⁰. La alegría “aumenta o favorece la potencia de obrar del hombre” (E III, Pro XXXVII, De)¹¹¹. Es decir, aumenta y favorece su *conatus* de deseo, amén de su ser. Hay, por tanto, una gran diferencia entre la una y la otra. Una disminuye y la otra aumenta; una perfecciona al ser humana, por tanto, es una pasión beneficiosa; le beneficia. Sin embargo, la otra perjudica, es un mal para el hombre al afectarle en su perfección. Ésta le mengua. Por tanto los estatutos éticos y ontológicos de ambas son muy diferentes.

Spinoza, por tanto, es el filósofo de la alegría. Ésta es en el pensamiento espinosista como potencia de ser. Tal es así que se ha llegado a considerar su filosofía como, recordando a Aristóteles, un eudemonismo (Misrahi)¹¹², tanto por el contenido de la *Ética* como por los efectos de su lectura en el lector. Spinoza en la *Ética*, Parte III, advierte: “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” (Pro VI)¹¹³. Peña destaca que esta “ley del *conatus* es general para toda la naturaleza, aunque sólo en el hombre alcance la dimensión <<psicológica>> que la palabra <<esfuerzo>> parece conllevar”¹¹⁴.

¿Cómo se hace presente esta máxima espinosista laetitiana en la novela *Contra natura*? A través del esfuerzo. Paco Allende y Emilia, como filósofa y psicólogo, presentan en su realidad el pensamiento espinosista. La realidad, tal y como la entiende Spinoza es potencia, fuerza y vigor, amén de posibilidad, tanto para existir como para obrar. Ellos hacen suya esa forma de comprender el mundo y su mundo. Y Paco Allende trata de que Ramón Durán haga lo mismo. Allende pone en práctica en su vida privada lo que Spinoza declara en la Proposición VII de su *Ética*: “El esfuerzo con que cada cosa intenta perseverar en su ser no es nada distinto de la esencia actual de la cosa misma”¹¹⁵. Este esfuerzo espinosista es traducido en la vida de Allende así:

“Hay una máxima que ha guiado a Allende durante todos estos años de ocuparse de alumnas y alumnos y madres y padres angustiados, todos estos años de esfuerzo por ser mejor, más libre y más comprometido con sus semejantes a la vez. Esta máxima dice: hacer lo correcto con independencia de que nuestras intenciones al hacerlo sean claras o turbias, buenas o malas. De alguna manera se trata de hacer el bien, lo que es adecuado y correcto, con independencia de que mis motivos sean egoístas o altruistas” (CN, p. 350).

¹¹⁰ Ibid, o. c., p. 263.

¹¹¹ Ibid, o. c., p.p. 234-235.

¹¹² Misrahi, R., “Le désir, l’existence et la joie dans la philosophie, c’est-à-dire l’Éthique de Spinoza”, en Domínguez, A. (ed.), *La Ética de Spinoza. Fundamentos y significado*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, pp.53-64.

¹¹³ Ibid, o. c., p. 203.

¹¹⁴ Ibidem, nota nº 4.

¹¹⁵ Peña, o. c., p. 204.

Ser mejor y más libre y más comprometido con el prójimo. Es esa potencia, esa fuerza, la que ha arrastrado a Allende a la perfección. Allende es feliz en la lucha por ser y en la lucha por conseguir que Ramón sea. Según Spinoza, en la medida en que la alegría aumenta nuestra potencia, favorece nuestro ser; y en la medida en que la tristeza disminuye esa potencia, empobrece nuestro ser. Allende, Emilia y luego Durán, cuando entienden que ser es lo importante y hacer el bien también, disfrutan y están contentos, como lo afirma Emilia. Por el contrario, Salazar, Garnacho..., en tanto en cuanto se van sumergiendo en el lodo existencia, son invadidos por la tristeza, por el malestar. Se van empobreciendo como personas. Y retomando otra vez a Spinoza, el mismo lo indica en otra de sus demostraciones. La alegría “afirma la existencia de la cosa alegre, y ello tanto más cuanto mayor es ese afecto de alegría, pues se trata de la transmisión a una mayor perfección. Al contrario, la tristeza como paso a una perfección menor, destruye aquello a lo que afecta”¹¹⁶. La alegría afirma la existencia; la tristeza la niega. La alegría, por tanto, es dese favorecido y favorecedor, esfuerzo o fuerza por ser, potencia aumentada.

Pero a la vez que la alegría, Spinoza también defiende la libertad. Ésta es el fundamento de su *Ética*. Ésta facultad del espíritu humano también es defendida por Pombo en su narrativa. Y así lo hace saber a través del personaje de Emilia, cuándo ésta indica a Durán: “Estamos moviéndonos en una comunidad muy pequeña de personas que quieren ser libres y que, para serlo, se apoyan unos en otros” (Ibid). Personas que quieren ser libres. Al menos, Emilia, Allende... no tienen “miedo a la libertad” que dirá E. Fromm.

La libertad entendida desde una perspectiva un tanto sintética, es la facultad humana de actuar como se quiera¹¹⁷. Emilia habla de personas que “quieren ser libres”. Savater, en su *Invitación a la ética*, indica que para el hombre no todo vale por igual. Por esta razón, en el hombre “hay razones para preferir un tipo de actuación a otras”¹¹⁸. En la reflexión de Savater está la “preferencia”, es decir, un “querer algo” por algo y dejar lo otro, por algo. Es decir, ¿qué quiero? Y ¿por qué quiero eso y no aquello? Hay, por tanto, una pregunta ética inmersa en la opción del ser humano por una cosa, camino, etc.

Spinoza, en el “Prefacio” a la Parte V de la *Ética*, indica: Paso, por fin, a esta última Parte de la *Ética*, que trata de la manera de alcanzar la libertad, es decir, el camino para llegar a ella”¹¹⁹. Spinoza traza un itinerario ético para comprender al ser humano en sus opciones diarias que le ayudan a configurar su ser. Hay en el pensamiento de Spinoza un esfuerzo por pene-

¹¹⁶ *Ética*, III, Pro. XXI, De., Peña, o. c., p. 218.

¹¹⁷ RAE, 1994, II, p.1252

¹¹⁸ Savater, F., *Invitación a la ética*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 10.

¹¹⁹ Peña, o. c., p. 383.

trar en la condición humana. Spinoza no habla de la libertad en sí, sino de “la manera de alcanzar”, de un “camino”; un proyecto y un propósito en la vida de todo ser humano. Cuando Emilia asevera a Durán el proyecto de ser libres, está argüyendo como tarea fundamental un grado de conciencia para hacerse sujetos libres. Y esta postura de Emilia, es la postura de Pombo ante la libertad. Pombo entiende al ser humano como “una existencia abierta que se da a sí mismo libremente una configuración a lo largo de la vida” (CN, p. 559).

Spinoza mantiene que el hombre no es libre, sino que se hace libre, puesto que sólo a Dios se le puede mantener esa categoría. Ahora bien, el hombre espinosista se hace libre por medio del juego de ser a través de las opciones adecuadas; a través de la ética. Esa libertad, se da en el hombre, se da en su *conatus*, definido como “aquello en que cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” (E III, Pro VI). Es decir, el ser humano sí puede ser gobernado por sí mismo. Spinoza echa mano de la razón. Porque a través de ella, sí que puede conseguir ser libre, pues es ella la que nos hace conscientes de nuestros afectos, como bien lo indica en su *Ética*, cuando indica: “A todas las acciones a que somos determinados por un afecto que es una pasión, podemos ser determinados, sin él, por razón” (E IV, Pro LIX)¹²⁰. Y en la Demostración de esa misma Proposición LIX, Spinoza deja claro que:

*“Obrar según la razón no es otra cosa que hacer aquellas cosas que se siguen de la necesidad de nuestra naturaleza, considerada en sí sola. Ahora bien, la tristeza es mala en la medida en que disminuye o reprime esa potencia de obrar; no podemos, por consiguiente, ser determinados por este afecto a acción alguna que no pudiéramos realizar si la razón nos guiase”*¹²¹.

En ese “no podemos ser”, Spinoza da luz a la acción libre para cambiar ese determinismo de los afectos, llamados pasiones. El decir, el ser humano puede ser gobernado por sí mismo desde la razón. “Cuando en éste [hombre] hay intervención de la razón, inmediatamente desaparece en él la noción de pasión y, por tanto, ya no nos determina, ya no nos hace padecer, sino que actuamos de manera libre guiados por la razón”¹²². Spinoza muestra que pasamos de un determinismo a un plano libre: “Un afecto que es una pasión deja de ser pasión tan pronto como nos formamos de él una idea clara y distinta” (E V, Pro III)¹²³.

¹²⁰ Peña, o. c., p. 351.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Agudo Palacio, o. c., p. 367.

¹²³ Peña, o. c., p. 389.

Spinoza es claro en el contenido de esta proposición. El hombre en tanto en cuanto tiene una idea clara de esos afectos-pasiones, qué es lo que le afecta, le reduce o le esclaviza, puede actuar. Y así lo deja claro en el Escolio a la Proposición IV, de la Parte V de la *Ética*, al afirmar:

“[C]ada cual –indica Spinoza– tiene el poder –si no absoluto, al menos parcial– de conocerse a sí mismo y conocer sus afectos clara y distintamente, y, por consiguiente, de conseguir padecer menos por causa de ellos. Así pues, debemos laborar sobre todo por conseguir conocer cada afecto [...] No hay un remedio para los afectos, dependiente de nuestro poder, mejor que éste, a saber, el que consiste en el verdadero conocimiento de ellos, supuesto que el alma no tiene otra potencia que la de pensar y formar ideas adecuadas”¹²⁴.

Estas ideas son visibles en la postura de Allende con Durán. Y ésta es la idea que Allende procura que Durán entienda. En tanto en cuanto Durán se conozca, podrá vencer esa dependencia (pasión) de Garnacho (cfr. CN, p. 383) y de Salazar. Durán lo va logrando a pesar de sus ambiguos deseos (pasiones). Como bien indica el narrador, tiene una conciencia suspendida, de la que todavía el chico es aún dueño, pero poco a poco lo va logrando. En el capítulo 36 de la novela *Contra natura*, al final, Durán manifiesta en su persona las indicaciones de Spinoza: “cada cual tiene el poder...”, y él, Durán, hace frente a la situación de esclavitud ante Garnacho. Se da cuenta qué es para él; está “en otra onda” (CN, p. 385). Las orientaciones spinozistas de Allende, la muerte de su madre que le vuelve a la conciencia, etc., influyen en Ramón Durán. Es decir, como indica Spinoza, Durán vuelve a ser dueño de sí mismo porque ha conocido, ha pensado y se ha formado una idea clara de que con Salazar y Garnacho ni es libre ni va a ser nada más que un chulo.

Terminamos con la invitación de Spinoza: “Quien se conoce a sí mismo y conoce sus afectos clara y distintamente, se alegra”(E V, Pro XV, De)¹²⁵.

Dejamos a Spinoza y acometemos el mundo del existencialismo con su figura principal: Kierkegaard.

2.2.2.4. Kierkegaard (1813-1855): El existencialismo inicial¹²⁶.

El pensamiento de Kierkegaard surge a partir de su fuerte inconformidad y alejamiento del cristianismo oficial. Sus obras recogen esa insisten-

¹²⁴ Ibid, o. c., pp. 390-391.

¹²⁵ Ibid, o. c., p. 401.

¹²⁶ Para este apartado nos servimos de la edición de Verneaux, R., *Historia de la filosofía contemporánea*, Barcelona, Herder, 2006, pp. 28-44. A partir de ahora aparecerá como Verneaux, 2006.

cia entre el verdadero cristianismo, el de Jesús de Nazaret, y el cristianismo establecido por la Iglesia. Esa disconformidad, convertida en ataque furibundo, es recogida en una serie de artículos que han sido reunidos en *Ataque contra la cristianidad*. Kierkegaard fue un hombre religioso, con tremendas luchas internas en torno a la fe, su angustia parte de esa lucha interior entre razón y fe. *El concepto de angustia* y *Temor y temblor* son obras en donde Kierkegaard refleja su preocupación y ocupación religiosa y humana.

También en Álvaro Pombo encontramos un fuerte inconformismo y alejamiento del cristianismo oficial¹²⁷; el cristianismo “institucional, como lo llama él. En sus obras, foros y entrevistas en todos los medios de comunicación es visible tal oposición. Él hace una clara distinción, como lo hace también Kierkegar, entre el cristianismo que surge de Jesús de Nazaret, del cristianismo que ofrece la Iglesia. Hay una distancia enorme entre el uno y el otro. Creemos que Pombo es un hombre religioso, y con fuertes luchas internas en torno a la fe. Él también se ocupa de esa fe religiosa, como Unamuno, porque le preocupa.

Kierkegaard fue como un espejo ante sus lectores a través de sus testimonios. Sus reflexiones tienen un marcado carácter subjetivo y personal. La vida familiar configuró parte de su forma de ser: influencia de su padre, influencia de una tal Regina Olsen que influyó para que se dedicara a la literatura, y el rechazo social, su aspecto físico, le orillaron a reflexionar sobre los problemas de la existencia personal. De alguna manera Pombo es un vocero, un testigo, del mundo homosexual, a través de sus testimonios. Su vida familiar le influyó en la manera de narrar, como le influyó también su forma de ser. Kierkegaard se interesó por los problemas reales de los hombres reales a partir de su experiencia personal. Pombo también se interesa por los problemas reales de hombres reales y los lleva a la literatura, los convierte en obras literarias, desde su experiencia personal. Parte, pues del significado de su pensamiento expresado en la narrativa emana directamente de sus situaciones personales. Por ejemplo, ese aislamiento que vivió en Londres (1966-1977) provocado por la “soledad más grande de la cual nada puede pensarse” es recogido en *Relatos sobre la falta de sustancia*. Es misma experiencia de aislamiento, de fantasmal existencia, es transferida a los personajes Gonzalito de *El metro de platino iridiado* y Gabriel Arintero de *El cielo raso*. También lo hace en *Protocolos* en términos como: “Volví solo/ Atravesé el parque dos hombres/ Se hurtaban tras los árboles/ Al llegar a mi

¹²⁷ “Ciertamente me considero cristiano, pero un cristiano no institucional, no un católico...”, en “No creo que la felicidad sea un asunto importante”, en *Cer*, n° 63 (diciembre de 2007)32, URL: <http://www.cermi.es/es-ES/Cermi.es/Revista/Lists/Revistas/Attachments/56/Cer42.pdf>, consultado el 15/ 08/2013. Entrevista ampliada y recogida en Peñas, E., *Entrevistos II. 38 personajes públicos se sinceran en el cuarto de invitados de cernmi.es*, Madrid, Edi. Cinca, 2012, p. 33, URL: http://www.convenciondiscapacidad.es/Publicaciones_new/43_Entrevistos%20II.pdf, consultado el 15/08/2013.

habitación herviré medio paquete/De spaghetti/ [...] He elegido esta manera de vivir/Del todo”¹²⁸.

La huella de Kierkegaard en la narrativa pombiana es visible y reconocida tanto *ad extra*, la crítica ha visto en su novela esa huella mentada, y *ad intra*, reconocido incluso por el propio autor: mis personajes son kierkegaardianos ha dicho. Este filósofo danés plantea, con el dramatismo y la inmediatez propios de las corrientes existencialistas posteriores, el misterio de la existencia humana. Como indica V. Frankl: “el problema existencial en su forma moderna, es decir, el problema del hombre moderno, lo formuló por primera vez Kierkegaard”¹²⁹.

Kierkegaard es un pensador profundamente cristiano. Su pensamiento hay que entenderlo a la luz del cristianismo. Para quien es “una doctrina que quiere ser realizada en la existencia”. Kierkegaard entiende que el cristianismo “no es una doctrina filosófica que tenga que ser comprendida especulativamente”¹³⁰. Y desde esa posición existencial religiosa, su pensamiento pretende enseñar al hombre qué es ser hombre, existir humanamente. Concretamente: “Mi idea principal era que en nuestra época el desarrollo del saber ha hecho olvidar la existencia y la interioridad, y que es por aquí por donde debe explicarse el equívoco entre la especulación y el cristianismo. [...] Si se había olvidado lo que significa la existencia religiosa, se había olvidado también lo que significa la existencia humana; esto era, pues lo que había que reencontrar”¹³¹.

Pombo es un novelista cristiano. El pensamiento de Pombo también hay que entenderlo a la luz de la religión, del cristianismo. Su pensamiento está trasversado por el cristianismo, amén de la filosofía. También encontramos en el pensamiento de Pombo la idea del hombre y su realización. Idea del hombre en tanto ser complejo. Desde esa perspectiva, sus narraciones son puesta en escena avatares del mal, es decir, las fuerzas del mal que arrastran al hombre a hacer y propagar el mal en el mundo.

La reflexión sobre el hombre y su existencia, Kierkegaard la llama: “el pensamiento subjetivo”. La reflexión sobre el ser humano y su existencia en Pombo, el novelista también la llama reflexión subjetiva, realismo psicológico. Para ello parte de la psicología-ficción. Pensar y existir en Kierkegaard forman un binomio. Pensar y hablar también en Pombo. Por ejemplo, para Ramón Durán “pensar es hablar” (*Contra natura*). Kierkegaard parte en su reflexión del individuo al que entiende como centro personal de responsabi-

¹²⁸ “Protocolos”, n.º 5234, vv.5-10.15-16, en Pombo, 2004, o. c., p. 63. Variaciones también recoge esa experiencia de una manera precisa: “Yo no soy de esa ciudad ni de ninguna/ ha venido por casualidad y me iré por la noche/aquí no tengo primos ni fantasmas [...] Cenaré temprano y antes de que salgan del cine las parejas de novios/habré dejado de ser en la mirada enumerativa/de la estanquera”, en “Variación decimosexta”, vv.1-3.10-12, Pombo, 2004, o. c., p. 113.

¹²⁹ Frankl, V., *La voluntad de sentido*, Barcelona, Herder, 1988, p.89.

¹³⁰ Verneaux, 2006, o. c., p. 34.

¹³¹ Ibid., p. 35.

lidad, mismidad e igualdad¹³². Pombo también entiende al individuo como centro personal de responsabilidad, mismidad e igualdad. Yo utilizo una filosofía de la libertad, una filosofía sartreana en la cual el hombre es responsable de todos sus actos”.

Para Kierkegaard, la tarea del pensador subjetivo consiste en “*comprenderse a sí mismo* en la existencia”; en concreto, el deber del pensador se concreta en “transformarse en instrumento que exprese lo humano en la existencia”¹³³. La narrativa pombiana también contiene esa intención de comprender al hombre, sobre todo al ser humano en su vertiente homosexual, en la tarea de *comprenderse a sí mismo* en la existencia. Así lo indica el propio novelista en el “Epílogo” de *Contra natura*, cuando indica: “A mí me parece que la ficción es capaz de proponer casos individuales que funcionan como universales concretos”¹³⁴. Y si Kierkegaard se ve como *instrumento laboris* del ser humano, también Pombo se percibe como un *instrumento laboris* del ser humano. La opinión del novelista es clara: “Lo que aquí [novela] se expone son trayectorias vitales imaginarias [... Porque] la gracia de una narración consistirá en hacer ver al lector las líneas profundas de una manera de vivir y de comportarse”¹³⁵. Esta idea kierkegaardiana de la reflexión sobre el hombre, es llevada a labios del narrador-protagonista de “En falso” por Pombo.

*“El hecho de que sea teóricamente imposible sabe nada acerca de nosotros mismos (aunque sea, en la práctica, normalmente posible más o menos saber por dónde andamos), ha convertido, en poco más de cincuenta años, la fabulación y la proyección fabulante de la conciencia en modo de conocimiento. En la práctica, los hechos, los <datos> sirven aún de apoyo. La única aproximación teórica, sin embargo, a la verdad —o a eso que solía llamarse <la verdad> en la Ontología clásica— factible en nuestro tiempo es la fábula”*¹³⁶.

Kierkegaard entiende que el pensamiento subjetivo es, además, “dialéctico”, pero no a la manera de Hegel, sino en el sentido de que “se enfrenta con las contradicciones con que lucha el hombre real, y que mantiene la alternativa *aut... aut...*, de tal manera que se ve claramente la necesidad de escoger”. Kierkegaard es claro y conciso: “El pensador dialéctico es un dialéctico en lo que concierne a la existencia: su pensamiento se apasiona por mantener la disyunción cualitativa”¹³⁷. También Pombo es dialéctico. En la narrativa desarrolla la compleja condición y contradicción humana, la lucha interior por la elección más acertada. Aquí hay que colocar el “la disyunción

¹³² Collins, J., *El pensamiento de Kierkegaard*, México, FCE, 1990, p. 192.

¹³³ Verneaux, 2006, o. c., p. 36.

¹³⁴ Pombo, 2005, o. c., p. 560.

¹³⁵ Ibidem, p. 561.

¹³⁶ Pombo, R, o. c., p. 173.

¹³⁷ Verneaux, o. c., p. 36.

cualitativa o el salto cualitativo”, según autores. Esto significa la elección de una vida distinta. Este cambio implica, en sentido griego, una *metanoia*. Un cambio, por tanto, hacia una existencia cualitativamente distinta.

En las novelas de la religación o de la sustancia, es visible esa idea kierkegaardiana de la “disyunción cualitativa”. Se trata de dar un salto espiritual en el que uno debe decidir qué hacer con su vida. En el fondo de ese salto cualitativo está el ser de cada uno, la calidad de uno. Poner en acción la libertad de tal manera que se llegue a lo que deseamos ser; lo importante es la elección de nosotros mismos. Es la enseñanza que Pombo quiere transmitir a través de algunos personajes de las novelas. El personaje de María en la novela *El metro de platino iridiado* es un ejemplo de constante disyunción cualitativa. Cuando se enfrenta al adulterio en su matrimonio, ante Virginia, la amiga adúltera, le expone la razón por la que debe dejar la casa, no al adúltero Martín. Virginia se arrepiente. Indica a María que no la eche, no tiene dónde ir. María le ofrece un cambio, una *metanoia*, de vida, la cual la acepta. Pero es el valor de la persona, y no de la adúltera, la que le inclina por no echarla de su casa. Lo es también el personaje de Allende en la novela *Contra natura*. Este apocado personaje, en el intento de recuperar del mal al chico, Ramón Durán, ofrece al desnortado Durán reorientar su vida; un cambio, una *metanoia*. Debe empezar por dejar el infierno sartreano de la casa, mazmorra, de Salazar, elegir el bien, la casa de Emilia. Además, ha de elegir entre ser un chaperero, un barman de bar-chaperero, o empezar a estudiar otra vez, formándose, hasta llegar a una cualificación universitaria. Además de mantener una relación sentimental ordenada y sana, virtuosa, con él. El *ordo amoris* agustiniano. También Fernando en *La fortuna de Matilda Turpin* da el salto cualitativo. Sabe renunciar al amor que profesa a su amigo Emeterio, a favor de que él sea feliz con su novia. Kierkegaard, Pombo, los dos están indicando que en el uso de nuestra libertad nos jugamos nuestra existencia entera, y hasta si se quiere, la felicidad.

Pero el pensamiento subjetivo kierkegaardiano tiene una serie de “categorías”¹³⁸ a desarrollar. La primera de ellas es el “individuo”¹³⁹ en tanto ser singular y particular frente a la masa informe. Ser individuo significa no dividido, íntegro. El danés denuncia al hombre que no quiere ser alguien, sino algo diluido, líquido en la masa, y en ella ser algo. La segunda categoría es “la soledad” y el “secreto”. “Cada hombre particular está solo” dice Kierkegaard, ante sí, ante el otro y lo otro, porque cada uno es uno y único. Kierkegaard confiesa en sus *Diarios* que él es un ser solo, aislado, ambas cosas

¹³⁸ Ibid, o. c., p. 38.

¹³⁹ Es una de las categorías más importantes en el pensamiento de Kierkegaard. Se diferencia de Hegel en que el primero centra su pensamiento en la existencia y en el individuo, sobre todo el individuo ante Dios, desde ellas elabora su pensamiento, mientras que el segundo se centra en la razón como fundamento.

buscadas”¹⁴⁰. También Pombo se confiesa un ser solitario; “soy una persona más bien solitaria. Vivo muy aisladamente”¹⁴¹.

Y es secreto porque el lenguaje no llega a decir de verdad quién se es, sino lo que es de una manera general. Por eso el pensamiento subjetivo solo puede comunicarse de una manera indirecta. No se llega al todo de ese otro. En consecuencia cada uno, cuando se dirige al otro, “lo único que puede hacer es invitarle a entrar en el mismo movimiento de reflexión, ayudarle a prestar más atención a su propia existencia”¹⁴². También están las categorías de “devenir”, del “instante” y de la “elección”. La mayor grandeza del hombre no está en escoger esto o lo otro, sino “en ser uno mismo, y todo hombre lo puede cuando quiere”¹⁴³.

Pombo también sus propias categorías narrativas. La narrativa de la segunda época, de la sustancia, presente a seres que luchan por la individualidad. Ser ellos mismos frente a estar perdidos en la masa. La narradora-personajes de *Donde las mujeres*, lucha por la individualidad; por no estar en la masa nurtural que la diluye. Tal es así que al final de la novela abandona el hogar, la isla nortea, para emprender su propia vida, autónoma, sin la presencia alienante de su familia: madre, tías, etc. La protagonista del cuento “Solarium” (*Cuentos reciclados*) también lucha por la individualidad: “Es curioso que, unificado en la caricia continuada del sol del mediodía, deje el mundo de importarme lo más mínimo” (p.98). En la novela *Contra natura*, Paco Allende lucha para que el joven Durán sea él, salga de la masa informe de la vida y del piso de Salazar y de Garnacho. También Acardo encuentra su ser singular de la mano de Bernardo de Claraval en *La cuadratura del círculo*. En cuanto a la “soledad”, los héroes pombianos están solos, la mayoría de ellos les atenaza una profunda soledad. En *El parecido*, Doña María, madre de Jaime, el difunto, es tan grande la soledad que siente, que se siente mal. Llega hasta negar a Dios. “No hay, de verdad, ni Dios, ni nadie. Es más fácil así” (p.97). Porque en su casa, apenas la visita nadie, “apenas nunca llama nadie”; “no hay ya noticias. Ya no hay nada” (p. 38).

¹⁴⁰ “El aislamiento es para mí algo innato, y yo mismo por instinto lo he practicado en esta dirección, así que mi aislamiento no es algo por lo que Dios tenga que responsabilizarse con un hombre que ya ha llegado a ser mayor; no, mi aislamiento ha llegado y en cierto sentido es mi propia obra”. Kierkegaard, *Pap.* XI 2 A 69, “[...] una de las causas de su aislamiento fue la burla de los demás (cfr. ibíd.. IX A 466)”, además de “sus propias penas interiores (cfr. ibíd.. X 3 A 345)”, tomamos las citas de García Martín, J., “Kierkegaard: la soledad y la angustia del individuo singular”, en *La Mirada Kierkegaardiana* n° 1, 1989, pp. 48-59. URL:

<http://lamiradakierkegaardiana.hiin-enkelte.info/downloads/josegarciamartin.pdf>, consultado el día 17 de agosto de 2013. A partir de ahora aparecerá como García Martín, 1989.

¹⁴¹ En el caso de Pombo, el aislamiento está más en relación con la fragilidad de las relaciones personales. A saber: “Yo tengo cuidado con las relaciones personales, con facilidad son quebradizas. Para salvar las distancias se deben guardar las distancias. Por eso yo soy una persona más bien solitaria. Vivo muy aisladamente”, Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Q*, n° 209 (diciembre 2001)12b.

¹⁴² Verneaux, o. c., p. 38.

¹⁴³ Ibid. o. c., p. 39.

Kus-Kus, en *El héroe de las mansardas de Mansard* también está solo. Sus papás, “los señores generalmente estaban fuera, y cuando estaban en la casa generalmente era fiesta” (p. 7). O cuando venía del colegio o no iba a él, “jugaba solo todo el día, acompañado del gato y de la miss, con una división de soldaditos de plomo y un escuadrón de cazabombarderos, todo eléctrico” (p.8). Pero al final, solo. Y Pancho (*El hijo adoptivo*) y Gonzalo Ortega (*Los delitos insignificantes*). Salazar, en *Contra natura*, “no tiene amigos íntimos” (p.11), aunque “la soledad contenía a ratos una compañía masculina, desvinculante”. La razón que se da es para “evitar el sufrimiento y el dolor” (p.14).

Los principales personajes de la narrativa pombiana guardan un secreto. Si en Kierkegaard el secreto es la propia persona, el ser singular, que en su singularidad, mismidad y misterio no puede comunicar todo lo que es, porque el lenguaje no abarca ni puede comunicar todo, “es necesariamente general” dice Kierkegaard, en Pombo también se dan estos dos concurrentes: el ontológico y el accidental. Si en el evangelio de Marcos el secreto que cubre a Jesús consiste en su mesianidad, en la novelas de Pombo, el secreto que guardan los personajes es la homosexualidad. El secreto, por tanto, es el ser y el ser homosexual. Luzmila no sabe lo que es porque vive en un estado de inocencia, la inocencia para Kierkegaard es ignorancia. Tío Eduardo no aclara sus sentimientos, en el fondo, el secreto es la homosexualidad (*Relatos sobre la falta de sustancia*). Nando Terán no se atreve a confesar el sentimiento que tiene hacia el difunto Jaime Vidal, como tampoco su tío Gonzalo Ferrer hacia el difunto (*El parecido*). Su secreto es la homosexualidad. Tampoco Gonzalo Ortega en *Los delitos insignificantes*. Cuando descubre sus sentimientos, no se atreve a afrontarlos, se arroja por la ventana.

En Kierkegaard hay dos categorías que modelan la antropología, por otra parte, categorías muy relacionadas con el pensamiento de Pombo. La primera de ellas es la categoría religiosa de “pecado”, categoría unida a la categoría también religiosa de “estar delante de Dios”; categoría, por otra parte, unida a la angustia. Hay por tanto una triada: angustia, pecado y libertad. Ambas van unidas en tanto en cuanto forman parte de la estructura de la posibilidad humana. La filosofía de Kierkegaard apela al hombre concreto, el que vive en la incertidumbre y la ignorancia pero está obligado a decidir. Decidir es elegir. Por eso, en ella estás siempre viva la human inquietud por destino propio y por el propio ser. La segunda está relacionada con las esferas de la existencia¹⁴⁴. Es decir, los estadios antropológicos: estético, ético y religioso.

Angustia y soledad son categorías del espíritu, son categorías del “yo”. Ambas presuponen la libertad. La primera en cuanto “situación existencial”, la segunda “con respecto a ese vértigo ante la posibilidad indeterminada que

¹⁴⁴ Ibíd, o. c., pp. 39-40.

debe, y teme, concretarse en una decisión-acción”. Ellas hacen referencia “al <<ser relacional>> del hombre”. Primero en tanto “la relación del hombre consigo mismo en cuanto espíritu (auto-relación)”, y segundo, en cuanto a “la relación con el fundamento de dicha auto-relación, es decir, Dios”¹⁴⁵.

La angustia en Kierkegaard hay que entenderla en un doble sentido: como *experiencia* de la angustia, aquello que se siente, y desde ella, como *concepto* de angustia, lo que se concibe¹⁴⁶. La angustia es para Kierkegaard, según García Martín, “enfrentarse a la tentación”; enfrentarse a la “posibilidad misma como tentación”¹⁴⁷. Es decir, el yo tiene que elegir algo, un posible, al hacerlo, ese yo ha elegido elegir, esa acción, según Kierkegaard, pone a cada uno, “ante el vacío del ser”. Según este pensamiento, la angustia lleva al pecado o a la redención, indica tanto el camino del bien como el del mal. Ante esa ambigüedad, este estado impreciso, surge la angustia. Ésta revela una inquietud que brota de la profundidad de ese yo humano, una incertidumbre ante la muerte o ante el futuro incierto. Por tanto, la angustia “pertenece a todo estado de ánimo, temple, sentimiento, emoción, ambiente humano que despierta al espíritu ante la posibilidad de la libertad”¹⁴⁸. La angustia se vive en la interioridad más profunda e íntima del ser humano, conformándolo en una individualidad consciente y solitaria; en un alguien que está ante sí mismo o, en el caso de Kierkegaard, ante Dios. Entonces el hombre, en su angustia, clama ante Dios, como el salmista: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado? (Sal 22) o responde como Isaías: “¡Ay de mí, que estoy perdido, pues soy un hombre de labios impuros” (6,4).

Angustia y pecado van unidos en el pensamiento de Kierkegaard. El pecado vendría a ser la puesta en acción de la libertad por cada ser humano¹⁴⁹. Por eso afirma en *La enfermedad mortal* que el pecado consiste en “querer ser desesperadamente uno mismo”, elijo –acto volitivo– ser yo. Ejemplo de ese acto es Adán ante Dios. Por el contrario existe el no querer ser desesperadamente uno mismo”, dejarse diluir en la masa. En cualquier caso, pecado es “no tener fe”¹⁵⁰. En *Papeles de Søren Kierkegaard* el pensador confiesa que “[...] la conciencia del pecado es el aislamiento absoluto [...] Solo el pecado es aislamiento absoluto. Mi pecado no concierne a nadie más que a

¹⁴⁵ Sigo las reflexiones de García Martín, 1989, o., c., p. 48.

¹⁴⁶ Ibid, o.,c., p. 52.

¹⁴⁷ Ibid, o. c., p. 53.

¹⁴⁸ Ibid, o., c., p. 53.

¹⁴⁹ Seguimos: Voz: “pecado” en Abbagnano, DdF, o. c., p. 873-874. Grön, A., “El concepto de angustia en la obra de Kierkegaard”, en *ThRF*, n° 15 (1995)15-30. Nosotros citamos por la edición en URL: <http://institucional.us.es/revistas/themata/15/02%20Grom.pdf>, consultado el 16 de agosto de 2013. Así mismo Villarino, H., “El concepto de la angustia en Søren Kierkegaard”, en *Rev. GPU*, 6; 4(2010)419-426. Citamos por la edición en URL: [http://revistagpu.cl/2010/diciembre/GPU%202010-4%20\(PDF\)/ENS%20El%20concepto%20de%20la%20angustia.pdf](http://revistagpu.cl/2010/diciembre/GPU%202010-4%20(PDF)/ENS%20El%20concepto%20de%20la%20angustia.pdf), consultado el día 16 de agosto de 2013.

¹⁵⁰ Cfr. Abbagnano, DdF, o. c., p.873.

mí mismo; y afecta profundamente a mi personalidad” (XI 2 A 14)¹⁵¹. La conciencia de pecado conlleva angustia, situación teológica. La soledad también conlleva angustia al no relacionarse con el otro, situación sociológica.

En el pensamiento de Kierkegaard la existencia aparece como autode-terminación. En ella la libertad constituye uno de los ejes de todo su pensamiento. Así cada individuo concreto debe responder ante su propia existencia y tomar postura ante aquellas realidades que comprometen su propia vida. Este tipo de elecciones van creando una forma de vida, unos modos de vivir o “estadios de la existencia”, como los llamó Kierkegaard.

El pensador danés describe tres estadios existenciales en el camino de la vida: el estadio estético, el estadio ético y un tercero, el religioso. “Estadio” indica un modo de entender y realizar la propia existencia (López Quintás)¹⁵². El primero está mediatizado por el principio del placer. Según el pensador danés, el individuo estético se dedica a construir una identidad propia, bien apoyándose en el mundo de las ideas y el intelecto, bien persiguiendo el placer. El hombre estético vive bajo las categorías de la sensibilidad, el goce de la vida, lo cual reduce todo a la inmediatez. En este estadio, el hombre estético feliz es aquél que goza de la continuidad de los placeres, pero éste se desespera a causa de gozar constantemente de placeres que nunca llegan a satisfacerle por completo; siempre son transitorios y lo llevan hacia algo que tampoco le satisface. Están encerradas en lo temporal. En el caso del amor, la persona sólo busca que la amen y no amar. López Quintás hace una descripción del hombre estético adecuada: “Cuando posee un gran atractivo, puede seducir al hombre, fascinarlo, empastarse con él, succionarlo y entregarlo a una forma exaltante de vértigo. Al arrastrarlo, hace definitivamente inviable instaurar la relación de distancia que permite crear el campo de libre juego en que vive, se desarrolla y perfecciona el ser humano. Al quedarse aislado, lúdicamente asfixiado, el hombre cobra conciencia de no estar en vías de plenificación personal, y se ve invadido por un sentimiento de tristeza”¹⁵³ y de angustia que le arrastra a la deriva. Kierkegaard ve en el hombre estético una fase demoníaca. El hombre se cierra a sí mismo y hay un rechazo de la transcendencia, y de esa forma encuentra su identidad oponiéndose a lo divino¹⁵⁴. Hay distintas formas de vértigo, indica el profesor Quintás: “erotismo, violencia, velocidad, ambición, gula, etc.”. Éstas sur-

¹⁵¹ La cita está tomada de García Martín, 1989, o., c., p. 50

¹⁵² Tendremos presentes sus reflexiones en torno a este tema en Kierkegaard, en López Quintás, A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura. Análisis estético de obras literarias*, Madrid, Rialp, 1994, p. 95. A partir de ahora parecerá como López Quintás, 1994.

¹⁵³ López Quintás, 1994, o.c., p. 96.

¹⁵⁴ Kierkegaard, S., *El concepto de la angustia. Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*, introducción de J. L. L. Aranguren, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 129-131.

gen cuando el hombre toma como meta “el logro de modos de *inmediatez funcional* con las realidades del entorno”¹⁵⁵.

En la narrativa pombiana nos encontramos con el hombre ético muy frecuentemente. Tanto en los cuentos del exilios: *Relatos sobre la falta de sustancia*, como en el resto de la narrativa hay una galería de retratos de hombres estéticos. Hombres en los que predomina la inmediatez, las sensaciones, el gozador voluble, el profesional del erotismo, como Salazar (*Contra natura*), el individuo egoísta que monta su vida de dentro a fuera y reduce los seres que viven con él a medio para el logro de sus intereses, como Loopoldo de la Cuesta (*El cielo raso*). Román, en la penúltima novela: *El temblor del héroe* (2012) es un ejemplar. Como lo es Manuel en el cuento “Segar-Daddy” (*Relatos...* p.126ss), o Kus-Kús, que a pesar de su infancia, ya se ven rasgos del hombre estético (*El héroe de las mansardas de Mansard*), o Martín, el filósofo ensimismado y sádico que intenta reducir todo, hasta su esposa María, a objeto, a través de una falsa ternura o la otra cara, la crueldad; a través de la dialéctica. Es un dialéctico que vive en la palabra y de la palabra. La vida la concibe desde la razón, como Hegel. Se encierra en disquisiciones mentales y en teorías sobre el amor y sobre la literatura, dejando de amar, dejando el amor de verdad orillado (cfr. *El metro de platino iridiado*, p. 34). Kierkegaard viene a indicar que ninguna teoría es verdadera si no lleva a la auténtica praxis que nos transforme personal y existencialmente. Martín no transforma, hace decrecer. Es una persona ensimismada, egocéntrica, aislada (cfr. *ibid*, p. 35). El adulterio con Virginia lo vive así:

“Martín se consideraba un catador del erotismo [...] Pero, además, a solas, en cuanto narrador, Martín se consideraba un fino catador de sexualidades femeninas: la de Virginia era notablemente rara, excéntrica: lo desquiciado-verbal coloreaba o entonaba o, mejor dicho, se constituía un exaltador del aroma maduro y femenino de la Virginia encarnada, delgadísimamente rebotante y repleta de corporeidad: eroticidad. Palabra que no existe, pero que Martín decidió usar para Virginia” (*El metro de platino iridiado*, p. 203).

El estadio ético se caracteriza porque el individuo ético vive bajo las categorías racionales, la persona elige libremente las leyes a las que desea comprometerse. En *Temor y temblor* Kierkegaard llama “héroe trágico” a quien actúa según las normas éticas: “el héroe trágico, favorito de la ética”¹⁵⁶. Su comportamiento está mediado por la respuesta a la pregunta: ¿Cuál es mi deber? ¿Qué debo hacer ante la sociedad, ante mi trabajo, ante

¹⁵⁵ López Quntás, 1994, o. c., p.96.

¹⁵⁶ Manejamos la edición de Kierkegaard, S., *Temor y temblor*, traducción de Jaime Gringberg, 2º edi., Bueno Aires, Losada, 1958, p.76.

mí mismo? Este hombre pasa de vivir según el deseo a vivir según las normas éticas.

También en la ficción pombiana hay héroes éticos muy diversos. Desde la abnegada, amorosa y respetuosa Rosa, que quiere a su esposo Gonzalo Ferrer a pesar de que él esté más encaprichado de sus sobrino Jaime que de ella (*El parecido*). Hasta la figura sin igual como es María en *El metro de platino iridiado*. Mujer que responde libre y conscientemente a las apelaciones que recibe de las realidades del entorno, sin dejarse fascinar por el atractivo de lo sensible, funda relaciones de presencia con el entorno, campos de acción libres y creadoras de verdad, de valores y de sentido¹⁵⁷. El valor de éste personaje lo sabemos por boca de Martín, el hombre estético, que describe así a su esposa:

“María era el valor-oro, el metro de platino iridiado que medía todos los otros metros, las irregularidades de todas las demás identidades” (El metro de platino iridiado, p.257).

Virginia percibe a María, opuesta a ella, como ser ético. Esto se debe, según Virginia, al carácter distinto de su traicionada amiga:

“[...] era imposible imposible serle infiel: porque no sentía ni padecía. Se vida transcurría en la impasible seguridad de quien ya ha alcanzado la eterna bienaventuranza. Era un espectáculo admirable, aleccionador, inimitable, que dejaba a todo el mundo en libertad [...] María estaba, evidentemente, más allá del bien y del mal” (El metro de platino iridiado, pp. 319-320).

En el estadio ético, la persona vive una existencia y en una existencia esforzada, en donde hay un ensamblaje entre el espacio y el tiempo con las formas superiores que se dan en los ámbitos del plano ético, de tal manera que hay una síntesis en su persona, la síntesis de lo general y lo particular, tal es así que se superan los esquema dentro/fuera, interior/exterior, en mí/fuera de mí¹⁵⁸. Quien vive en el estadio ético debe tener una fortaleza grande, indica Kierkegaard, esa fortaleza es tomada del compromiso con lo moralmente correcto. De tal manera que el ente ético actúa a favor de un deber ético superior, no a favor de su deseo como lo hace el ente estético. Así, “las realidades apelantes –normas, valores, obras artísticas, instituciones...– dejan de ser externas y extrañas al hombre creador para tornársele íntimas al constituirse en impulso y meta del actuar personal”. “Yo traspaso el deber –indica Kierkegaard– de lo exterior al interior, y con ellos supero el de-

¹⁵⁷ López Quintás, 1994, o., c., pp. 100-101.

¹⁵⁸ Verneaux, 2006, o. c., p.41.

ber”¹⁵⁹. Esta actitud y respuesta al mundo del hombre en el estadio ético es visible en otro de los personajes de la narrativa pombiana: Paco Allende en la novela *Contra natura*. Éste personaje siempre se ha guiado en su vida por una máxima:

“Hacer lo correcto con independencia de que nuestras intenciones al hacerlo sean claras o turbias, buenas o malas. De alguna manera se trata de hacer el bien, lo que es adecuado y correcto, con independencia de que mis motivos sean egoístas o altruistas. [...] Una inteligencia éticamente refinada como la de Allende siempre titubea a la hora de hacer algo que debe hacer pero que además le gusta hacer. Kan llamaba patológico a ese extra de agrado que la acción éticamente correcta puede en algunos casos comportar” (p.350).

Y como bien indica Kierkegaard, “qué infinita armonía y sabiduría y lógica reinan en el mundo espiritual”¹⁶⁰ del hombre ético. Sin embargo, el héroe ético también es afectado por la angustia. Este estado se puede ver en la dubitante conciencia de Allende. Duda, tiene escrúpulos de conciencia en relación con Durán. Al final actúa motivado por su conciencia interior que le dice:

“Haz lo que tengas que hacer, lo que en conciencia debes hacer, sin preocuparte por los deseos colaterales, las intenciones circulatorias, ambiguas, que vuelven, toda acción humana, dudosa, vecina de la mala fe sartreana” (Contra natura, p. 356).

Kierkegaard compara el héroe ético con el héroe trágico y ve que lo que empuja al héroe ético a hacer el bien es la aceptación en el grupo, aspecto que afecta al hombre interior al negársele la individualidad. Pero en esa situación de fracaso y de angustia, Kierkegaard ve un momento oportuno en el que el individuo puede volcarse a encontrar la fe; dar un salto “cualitativo”. Es decir, reconocer que ni las normas ni su cumplimiento (causa final social), no satisfacen del todo porque no nos relaciona con Dios, sino con la sociedad, y, por lo tanto, reconocer que lo que de verdad se anhela, se siente, es la falta de fe. De aquí nace el estadio religioso, donde la relación se establece con Dios¹⁶¹.

Kierkegaard añade un tercer estado: el religioso, relacionado con la fe. Este estadio está caracterizado porque el ser humano que oye la llamada de la Transcendencia, Dios, para Kierkegaard, y puede ser abocado a una vida

¹⁵⁹ Ibid, o. c., p. 101.

¹⁶⁰ Kierkegaard, S., *Dos diálogos sobre el primer amor y el matrimonio*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 241, la cita está tomada de López Quintás, 1994, o., c., p.101.

¹⁶¹ Materiales tomados de la URL: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lhu/sordo_i_mm/capitulo2.pdf, consultado el 18 de agosto de 2013.

de excepción. Kierkegaard lo ejemplifica con Abraham, al que llama “caballero de la fe” expuesto en *Temor y temblor*. Y hace una comparación entre el héroe trágico y el caballero de la fe, Abraham. Para Kierkegaard, “el héroe trágico no abandona nunca la esfera de lo ético [...] El caso de Abraham es muy diferente. A causa de su acto rebasa la esfera de lo ético [...]; mientras que el héroe trágico alcanza la grandeza, gracias a su virtud moral, Abraham accede a ella por una virtud estrictamente personal”¹⁶².

¿Hay en la narrativa pombiana un estadio religioso? En la narrativa pombiana no hay un estadio religioso, pero sí hay entes literarios en el estadio religioso. Verneaux, con el que estamos de acuerdo, viene a poner un poco de luz en la reflexión, cuando afirma: “[E]l cristiano, solo y pecador, manteniendo esta actitud [sufrimiento, conciencia de pecado y el esfuerzo jamás terminado para ser hombre, cristiano] ante Dios profundiza su individualidad. <<Atreverse completamente a ser uno mismo, atreverse a realizar un individuo, no uno cualquiera, sino éste concretamente, aislado ante Dios, solo en la inmensidad de su esfuerzo y de su responsabilidad, en esto consiste el heroísmo cristiano>>”¹⁶³. Esta oferta de individualidad, de proyecto de ser, de espiritualidad y de fe también se ve en el personaje de María en la novela *El metro de platino iridiado* cuando María habla con su hijo Pelé, al que le había enseñado a ser uno mismo, uno en particular, con esfuerzo, pero a llevarlo a cabo. María es real, realista, paciente y ecuaníme; porque en el fondo hay un sustrato sagrado. No lo ve así Weaver (1994), el cual indica que “el talento de María de absorber la realidad, de ser real, no proviene de ninguna gruta sagrada”, sino que, por el contrario, son “la paciencia, la ecuanimidad” “las arma[s] que utiliza para construir la realidad interpersonal”¹⁶⁴. Nosotros sí que vemos un fondo sagrado y una actitud religiosa¹⁶⁵. María no solo vive desde ese fondo sacral, sino también lo enseña a su hijo Pelé. Así nos lo hace ver el narrador cuando indica:

“María le había enseñado que tener paciencia con los demás, incluso con uno mismo, consiste en esperar a que el peso de se haga insostenible porque entonces sobreviene una victoria nueva, la increíble, la inesperada e inimaginable e impensable victoria del corazón transfigurado. Toda la sustancia del viejo corazón se transustancia en la sustancia del nuevo. Y esa victoria es el poder de lo real, la mediada absoluta del valor” (p. 281).

¹⁶² Cfr., Kierkegaard, S., *Temor y temblor*, o. c., pp. 49-50.

¹⁶³ Verneaux, 2006, o. c., p. 42.

¹⁶⁴ Weaver, W.J., “Novelas sobre la falta de sustancia: El metro de platino iridiado de Álvaro Pombo y sus fabuladores”, en *RHM*, vol. 47, n° 1(1994)207.

¹⁶⁵ “María no se entiende sin la fe religiosa, [aunque] no pretendía reflejar una persona necesariamente religiosa”, en Villar Flor, C., “Charlando con Álvaro Pombo”, en *F*, n° 3 (invierno de 1997)52. Pombo sostiene que hay que rehabilitar el firmamento, es decir, el mundo porque está lleno de “gracias”, y en ellas está lo sagrado, a la manera de Pombo.

Paciencia, fortaleza, esperanza, templanza, incluso María habla de un salto cualitativo del corazón viejo (hombre viejo paulino) a un corazón nuevo (hombre nuevo, redimido). Amén de aparecer las bienaventuranzas: mansedumbre, limpieza de corazón, etc. Entendemos que aquí hay un estadio religioso. Y lo mismo podríamos decir de otro personaje: Paco Allende en la novela *Contra natura*. Cuando él y Durán conversan en los días aciagos de Durán, el apocado personaje contesta al sorprendido Durán: “Cualquiera te diría cosas. No hace falta ser cristiano. Yo lo soy”, para luego añadir algo que puede ayudar a comprender el “deber” de sus acciones: “Yo sigo teniendo fe en Jesucristo. [Aunque] estoy alejado de la Iglesia católica...” (p. 357). Kierkegaard defiende que la esfera religiosa se funda, poya, en la fe, en la conciencia de pecado y en el esfuerzo por ser cristiano. Allende es un héroe a la conquista, no solo de su ser, sino también del ser de Durán, en toda la novela. Y como hace Pombo con María, también con Allende no se entiende tampoco sin la fe cristiana, aunque el novelista no haya pretendido “reflejar” una persona “necesariamente cristiana”¹⁶⁶.

Creemos que con estas muestras es más que evidente la presencia e influencia de Kierkegaard en la narrativa pombiana; una presencia más que notable. Dejamos al pensador danés y vemos qué influencia ha recibido Álvaro Pombo de otro pensador: Nietzsche y su filosofía.

2.2.2.5. Nietzsche (1844-1900), un voluntarismo materialista y una biología filosófica¹⁶⁷.

Otro de los pensadores que tienen relación con la narrativa de Pombo es Nietzsche. Ya asertaba Gómez de la Serna en 1909, que “hoy no se puede escribir una página ignorando a Nietzsche” (1909). Y es que los escritores se estaban convirtiendo en portavoces de las crisis tanto del pensamiento como sociales y haciéndose eco de los pensamientos filosóficos, en concreto, de Nietzsche, como Pombo ahora.

La obra de Nietzsche es difícil de criticar, ya que presenta problemas de interpretación. Nos encontramos con un filólogo que filosofa. ¿A-caso estamos ante un sentido del texto inacabado?, ¿Acaso está a merced del lector y de sus circunstancias para acabarlo? Algunos críticos como Desiato (1998), así lo entienden. Dejamos tal cuestión, no procede aquí desarrollarla. Nuestro objetivo es otro.

¹⁶⁶ Cfr., Villar Flor, 1997, o. c., p. 52.

¹⁶⁷ Seguimos las reflexiones del Verneaux, 2006, o. c., pp.56-70; Marías, J., 1979, o. c., pp.351-354, así mismo las de Rivas, C., “Lo dionisiaco y lo apolíneo como elementos configuradores de lo humano (Una lectura de “El nacimiento de la tragedia” de Nietzsche), en L, n ° 3 (2000)131-157, URL: <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/logoi/article/view/494/490>, consultado el 18 de agosto de 2013.

El estilo de Nietzsche es narrativo en lugar de discursivo. La intención de Nietzsche es mostrar situaciones para que el lector deduzca, intuya algo desde la narración. Es frecuente en su estilo narrativa la paradoja, la ironía, con el fin de subrayar situaciones y que el lector deduzca. En los escritos nietzscheanos no hay una voluntad sistemática, sino que en la narrativa se sirve de aforismos, parábolas, máxima, ironías, paradojas, a de-más de un lenguaje rico, sugestivo y cargado de imágenes y de símbolos, con el que trata de persuadir. El pensamiento de Nietzsche es una puesta en escena que su individualidad, por ejemplo, frente al socialismo de Marx, amén de sus pasiones, aspiraciones y sus fobias, sobre todo al cristianismo. Su metafísica es atea.

¿Hay paralelismo entre Nietzsche y Álvaro Pombo? También en el caso de Pombo el lector o estudioso de su narrativa se encuentra con un novelista, poeta que usa la filosofía para dar profundidad a sus textos. Pombo ha estudiado filosofía, cosa que Nietzsche, no.

En cuanto al discurso narrativa el de Pombo también es narrativo en lugar de discursivo. Y también la intención del novelista es mostrar situaciones para que el lector deduzca, saque su propio criterio. En el “Epílogo” de *Contra natura* termina su reflexión así: “Dejo a la inteligente decisión del lector decidir cuál de los dos modelos es aceptable”¹⁶⁸. También en los escritos pombianos encontramos la ironía, el humor, la paradoja, cuya causa final es la implicación del lector en la narración.

En medio de una crisis de creencias, Nietzsche vive en un contexto en el que se afirma la primacía de la vida. Con él y otros pensadores como Dilthey, Schopenhauer, Bergson, Ortega, etc., forman las “Filosofías de la vida”; con ellos ha nacido “El Vitalismo”.

Nietzsche centra su pensamiento en la obra magna: *El origen de la tragedia* (1872)¹⁶⁹, inspirada en la filosofía de Schopenhauer y *ópera prima*, en la que conecta la ontología y la estética. La otra es un estudio filológico, artístico y filosófico de la tragedia griega. En el texto se postulan dos formas de asumir la existencia: sentir la vida con toda su fuerza y poder o no ser capaz de vivenciarla. Estas formas se corresponden con otras dos esenciales que trasversan las obras teatrales: lo apolíneo, de Apolo, dios del sol y de la luz, la forma, y lo dionisiaco, Dionisos, dios del vino, de la fiesta y del placer; lo informe. Estos dioses y sus símbolos son utilizados por Nietzsche, como símbolo y como metáfora, para desarrollar un pensamiento a cerca del ser humano. Él, al plantear “dos fuerzas artísticas que brotan del seno mismo

¹⁶⁸ Pombo, 2005a, o. c., p.561. En concreto Pombo está indicando que el lector se incline por dos modos radicales de vivir la experiencia amorosa homosexual masculina, la vertiente de Javier Salazar o la vertiente de Paco Allende. Uno es el hombre estético, el otro el hombre ético. Siguiendo a Nietzsche, el uno sería un ser dionisiaco, Salazar, y el otro apolíneo, Allende.

¹⁶⁹ Nosotros manejamos la edición Nietzsche, F., *El origen de la tragedia*, Introducción Carlos García Gual, Barcelona, España-Calpe, 2013. A partir de ahora aparecerá como EOT.

de la naturaleza”¹⁷⁰, no solo justifica el arte a partir de esas instancias, sino que, implícitamente, supone que en toda existencia se manifiestan también dos fuerzas generadoras en lucha constante. Según este pensamiento, tanto lo apolíneo como lo dionisiaco, se manifiestan en el ser humano como “dos instintos tan diferentes [que] caminan parejos, las más de las veces en una guerra declarada, y se excitan mutuamente a creaciones nuevas cada vez más robustas”¹⁷¹. Las instancias configuradoras de lo humano sería una fuerza bipolar, bien dionisiaca, bien apolínea.

Metafóricamente, lo apolíneo es la razón, la armonía, la alegría, la medida; la individualidad, lo ético, las ideas y pensamientos o principios morales propios¹⁷², y “lo legal”. Es decir, que lo apolíneo, en términos de la configuración humana, “provee la medida, la ley que fija los límites del individuo”¹⁷³. Según Nietzsche, lo apolíneo, vendría a ser en el hombre como Apolo lo es como dios: “la imagen divina y espléndida del *principium individuationis*”¹⁷⁴.

Por el contrario, lo opuesto a Apolo es Dionisos; lo apolíneo está en contraposición a lo dionisiaco. Nietzsche describe lo dionisiaco como “el huracán de vida”; “el encanto de la magia”, bajo su encanto, “no solo se renueva la alianza del hombre con el hombre”, sino que “la naturaleza enajenada, enemiga o sometida, celebra también su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre”. Bajo el cobijo de Dionisos, “el hombre se siente dios”¹⁷⁵. La fuerza y el poder de lo dionisiaco es comprendida mejor, según Nietzsche, a través de la analogía de la embriaguez¹⁷⁶. En concreto, la esencia dionisiaca se manifiesta por una parte ante, por:

“el espantoso horror que sobrecoge al hombre turbado repentinamente cuando se equivoca en las formas del conocimiento del fenómeno”,

Por otra, ante:

“la agradable éxtasis que se eleva de lo más profundo del hombre y aun de la Naturaleza al romperse el mismo principium individuationis”

Todo ello, y finalmente, porque:

¹⁷⁰ Nietzsche, EOT, o. c., p. 53.

¹⁷¹ Ibid, o. c., pp. 47-48.

¹⁷² Ibid, o. c., p. 50.

¹⁷³ Rivas, 2000, o. c., p. 135, nota nº 11.

¹⁷⁴ Nietzsche, EOT, o. c., p. 50. Cfr. Rivas, 2000, o. c., pp.134-136.

¹⁷⁵ Nietzsche, EOT, o. c., p. 52.

¹⁷⁶ Ibid., o. c., p. 51.

“arrastra en su ímpetu a todo el individuo subjetivo hasta sumergirse en un completo olvido de sí mismo”¹⁷⁷.

Metafóricamente, pues, lo dionisiaco es la voluntad, lo irracional, lo instintivo y lo nocturno, la vitalidad. Representa la pérdida de individualidad, la masa, los deseos, lo impulsivo, lo excesivo, la afirmación de la vida con toda su fuerza y poder, el erotismo, la orgía como culminación de ese afán de vivir. De este modo, lo dionisiaco es un “estar fuera de sí [...] en que se pierden los límites de distinción entre lo humano, lo infrahumano y lo sobrehumano”¹⁷⁸.

A efectos de la configuración de lo humano, lo importantes de los principios no es su antagonismo, sino la posibilidad de síntesis. Cada una de las partes es una parte de la unidad humana. ¿Dónde está el peligro? En la polarización de una parte sobre la otra. Entonces es cuando aparece la patología. “Cuando la persona se configura desde uno de los principios básicos postulados, exclusivamente, la actitud existencial resultante deja de lado uno de los aspectos constitutivos de la existencia humana: las actitudes puras son falsas por su parcialidad. En consecuencia, éstas configuraciones pueden entenderse como patologías”¹⁷⁹.

¿Está presente el pensamiento de Nietzsche en Pombo? Sí. ¿Cómo? En la antropología que Pombo desarrolla en sus novelas aparece lo dionisiaco y lo apolíneo. Muchos de los héroes de la narrativa encajan en la descripción, tanto de lo dionisiaco como de lo apolíneo. En el cuento “Tío Eduardo” (R), apenas hace acto de presencia Ignacio, parece pertenecer a la esfera de lo dionisiaco. La belleza física del joven, vitalista, seductor, atractivo para su tío Eduardo, y también manipulador, el héroe dionisiaco. Amante de la fiesta y de la improvisación, “se presentó sin avisar a la hora del té” (R. p.19); contador de historias que fascinan a tío Eduardo, de tal manera que “parecía encantado con Ignacio” (*Ibidem*). Pero la facilidad fabuladora de Ignacio va más allá de tío Eduardo, era capaz de encandilar a todo el mundo. La fuerza vital se manifiesta en Ignacio a través de la fabulación. Es un fabulador entusiasta, bullicioso y alegre; transmite arrolladora vida en el contexto en el que se encuentra. Así como lo dionisiaco es “un impulso primaveral” o un “efecto omnipotente de la primavera”, así también resulta Ignacio para Eduardo. “Uno tenía la impresión –comenta el narrador– de que aquél jardín y la casa blanca de largas estancias vacías eran cosas de Ignacio desde siempre”.

¹⁷⁷ Los tres pertenecen a Nietzsche, 2006, o. c., p. 51.

¹⁷⁸ La cita pertenece a Nicol, E., citado por Rivas, 2000, o. c., p. 139, nota n1 31.

¹⁷⁹ Rivas, 2000, o. c., p.140.

Ignacio altera la vida de todos los de la casa, más la de Eduardo. Ignacio embriaga tanto a tío Eduardo como el resto de los componentes. Tal es así que tío Eduardo se olvida de sí para estar a merced de Ignacio. Como indica Nietzsche, la exaltación dionisiaca arrastra en su ímpetu a todo el individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo”¹⁸⁰. Lo dionisiaco es vinculante. Ignacio vincula a todos a través de la fabulación. Un personaje modelado desde la cultura actual, dotado de una personalidad ambivalente y misteriosa, dionisiaca. Siempre estaba ansioso de alegría y, sin embargo, en el narrador dejaba una ráfaga de tristeza.

La fuerza de la vida dionisiaca aparece también en dos novelas concatenadas, aun cuando sean de distinta cronología, a saber: *Los delitos insignificantes* (DI) y *Contra natura* (CN). En ambas aparecen los jóvenes dionisiacos: César Quirós (DI), Ramón Durán y Juanjo Garnacho (CN). Dionisos es el dios del ímpetu de la fuerza de la vida; los jóvenes aparecen ante Gonzalo Ortega (DI) y Javier Salazar (CN) con toda la fuerza vital y erótica que es capaz de ofrecer la naturaleza. Tal es así que los dos maduros: Ortega y Salazar, se ven arrastrados por esa fuerza embriagadora dionisiaca. Los dos, embriagados y ebrios de eros, llegan hasta el final: la muerte. Los dos maduros, antes de perder la vida, son sumergidos en una orgía dionisiaca. Y como bien indica Nietzsche, los dos se enfrentan, sin remedio y vuelta atrás, al “espantoso horror que sobrecoge al hombre turbado repentinamente cuando se equivoca en las formas del conocimiento del fenómeno”¹⁸¹. Gonzalo Ortega se enfrenta al equívoco de Quirós, Salazar al de Garnacho. En relación con el primero, después de que Quirós le haya sodomizado violentamente, Ortega, indica el narrador, “no podía pensar nada. Logró pensar por fin: << Esto es lo que buscaba, ¿no era esto? Un final feliz>> (DI, p.199). Ortega asume su destino con la serenidad de “no querer que nada sea distinto ni en el pasado ni en el futuro ni por toda la eternidad” ¹⁸². Así es el amor al destino, el *amor fati*, como lo formulaba Nietzsche en su obra *Ecce Homo*: “mi fórmula para expresar la grandeza en el hombre es amor fati”¹⁸³. En cuanto al segundo, Salazar también se sumerge en ese espantoso horror del equívoco. “Salazar se incorpora un poco. Ahora es otra vez Salazar anterior a Juanjo y a Durán: el elegante editor jubilado, dueño de sí mismo y de su destino, que nunca se dejó avasallar, que bebía con moderación y que se burló de sus amantes, [...] autárquico, libre y frío”. Los dos se han equivocado, pero en su error todavía queda espacio para la dignidad. “No solo soportar lo necesario,

¹⁸⁰ Nietzsche, EOT, o. c., p. 51.

¹⁸¹ Nietzsche, 2006, o. c., p. 51.

¹⁸² Matilla, M., “Amor Fati y voluntad de Suerte. Una nota sobre Nietzsche y Bataille”, en APR, n° 71 (septiembre, 2010)3. URL: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/matilla71.pdf>, consultado el día 20 de agosto de 2013. Tenemos presente también Mingot Marcilla, Mª J., “El vértigo del Amor Fati: Libertad y Necesidad en Nietzsche”, en RF, vol. 35, n°. 1 (2010)67-87, URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF1010120067A/8878>

¹⁸³ La cita de Nietzsche está tomada de Mantilla, 2010, o. c., p.3, nota n° 14.

y aún menos disimularlo –todo idealismo es mendacidad frente a lo necesario–, sino amarlo”¹⁸⁴. “Solo en la grandeza trágica y solitaria frente a la muerte, o sea, en *el amor fati*, [como postulaba Nietzsche], puede encontrar el hombre durante breves instantes una autenticidad provisional. De este modo su libertad se convierte en libertad para la muerte” (Gevaert)¹⁸⁵. Por tanto, en ambos casos testimonia una actitud dionisiaca hacia la existencia y representa el estado más alto al que cualquier ser humano en general, puede aspirar.

El estado dionisiaco consiste, por analogía, en un estado de embriaguez. En el ser humano se despierta esa exaltación dionisiaca, “que arrastra en su ímpetu a todo el individuo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo”. “Lo dionisiaco es estar fuera de sí donde se pierde los límites de la distinción de lo humano, lo infrahumano y lo sobrehumano”¹⁸⁶. En casa de Ortega, César Quirós sumerge al maduro Gonzalo a una orgiástica y violenta sodomización. Ebrio de placer y de poder, no atiende a la llamada de piedad de Ortega, víctima: “Hazme un favor, César. Te lo pido por favor. Vamos a dejarlo. Es una situación irreal. Esta situación es irreal. No estoy acostumbrado. No lo puedo resistir...” (DI, p. 196). Pero Quirós no le hace caso. “Cuando te pones así me haces gracia. Tienes gracia. Te advierto que nunca creí que así, en frío, me gustaras. Ya no nos podemos separar. ¿Verdad que no? Me vendré a vivir aquí contigo. Que se vayan todos a la mierda” (p. 197). En una escena propia de entre escolares, indica el narrador (*ibidem*). “Era una escena elemental. La silla se cayó al suelo. Quirós besaba a Ortega en la boca, como a un muerto. Ortega no entendiendo nada suplicaba: “<<Ten piedad de mí, ten piedad de mí>>”, una y otra vez. “Ortega aulló, mordiéndose las manos hasta hacerse sangre. Quirós cabalgaba sobre el culo de Ortega como un crío” (p. 198). E indica el narrador, con pena: “Una escena reproducida casi exactamente así en cualquier colección de fotos pornográficas. No tiene ya la menor gracia” (*ibidem*).

En cuanto a Juanjo Garnacho, también adopta la embriaguez dionisiaca de la que habla Nietzsche. Se despierta en él esa exaltación dionisiaca que arrastra al individuo.

“Juanjo ahora no oye nada, retrocede, se repliega, se interioriza, allá a lo lejos: en los sucesivos, caedizos atardeceres y ayeres, su pasado, hay un Juanjo inocente, maltratado por la vida, degradado por el puto Salazar, injuriado por los profesores del curso de entrenadores que no le comprendieron, maltratado por todos los sexagenarios chupapollas de Madrid, amado sólo por sí mismo, y también en la infinita distancia que reflota ahora como una gran medusa transparente, [...] así los malos tratos y las humillaciones que Juan-

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Gevaert, J., *El problema del hombre. Introducción a la antropología filosófica*, Salamanca, Sígueme, 2008, p.292.

¹⁸⁶ La cita la tomamos de Rivas, 2000, o. c., p. 139, nota nº31.

jo sufrió o creyó sufrir o vio sufrir, [...] Todo se ha vuelto transparente, lícido, nítido, agresivo: en el interior de Juanjo explota una conciencia afilada expresamente ahora para dañar, sajar y disociar y olvidar” (CN, pp. 547-548).

Y luego, es invadido por una fuerza interior violenta que, al estilo dionisiaco, hace que se olvide de sí.

“Estos gritos y aullidos retumban en la oquedad de la conciencia de Juanjo y enloquecen lo poco que le queda de razón: se sazona de desvarío la conciencia razonable para volverse conciencia irrazonable, trillo que muele el mundo, [...] la patada ha sido tan fuerte que Salazar se tumba sujetándose el costado sobre el lado izquierdo. Juanjo se le vino encima y levanta el pie para aplastarle la cabeza. El Miguel le agarra por los brazos. ¡Esto es lo que seca del todo la paciencia escasa de Juanjo! De un empujón echa hacia atrás al Miguel y le pega a Salazar una patada, un pisotón en la cabeza, la oreja emborrónarle quiere ahora. Salazar sangra por la nariz o por la boca” (CN, pp. 548-549).

Y como en una orgía dionisiaca o aquellarre goyesco:

La sangre aterra a Salazar ahora, que grita, los gritos son terribles, retumban dentro de Juanjo como palos que le dieran a él y no que él diera: palos contra palos, la justicia titánica se pone de su parte: Juanjo tiene toda la razón. Se pone de rodillas junto a Salazar” (CN, p. 549).

La celebración de la vida en toda su complejidad, en lo que tiene de crueldad, mas también en lo que tiene de plenitud. El deseo de placer no puede ser consumado más que mediante una pasión sin controles. El ser tiene como esencia un impulso que le hace imponerse sobre lo que le rodea. Darwin, Heráclito influyen en esta percepción de Nietzsche. La voluntad la entiende Nietzsche como el ser en el hombre como una fuerza ciega, constructora y destructora, siempre en continuo devenir. Por tanto, la voluntad de poder es la fuerza que impulsa a crear, a crear nuevos valores, situaciones; fuerza de afirmar la diferencia, aspecto manifestado tanto en Quirós como en Garnacho, en ambos se manifiesta bajo la destrucción, como el dios hindú Visnú.

En cuanto a la dimensión apolínea de la existencia, en la ficción de Álvaro Pombo hay una serie de figuras que responden bien esa fuerza nietzscheana. Las citas en este sentido podrían ser numerosas porque a lo largo de todas las novelas, y en los múltiples detalles, el narrador omnisciente va subrayando el aspecto apolíneo de los personajes, desde un punto de vista ontológico. Uno de ellos puede ser Carolina de la Cuesta en la novela *El cielo raso*. Nosotros, sin embargo, nos vamos a fijar en uno que sobresale con luz

propia, como Apolo. Y ese personaje apolíneo es Paco Allende en la novela *Contra natura*.

No es la belleza física, ni la cabellera áurea, ni otros aspectos, lo que nos indica que Paco Allende sea apolíneo. Es menos agraciado que Salazar, se nos dice en el inicio de la novela, pero con unos valores: “era atento y afa-ble” (p. 31). Pero si miramos en su interior, y desde él, su hacer, sí veremos cierta analogía. La luminosidad de Apolo se encuentra en Allende en la interioridad, en la inteligencia, despierta y aguda, capaz de barruntar cualquier necesidad. El poder apolíneo ilumina de tal modo que permite informar la realidad, colocando en términos accesibles a la conciencia aquello que, en principio, es irreconocible. Por él, se percibe aquello que, en principio, es extenso e insondable. Por ejemplo,

“hacerse con el chico, pertenece al reino de otros fines, los fines egoístas del yo, [sin embargo] sabe por experiencia que hacerse con el chico en estas nuevas circunstancias trágicas será terrible. [...] Ahora Allende cierra los ojos y se dispone a lo que venga, sea lo que sea. Ahora no es el yo de Allende, sino el otro yo, el de Ramón Durán [...] que necesita en este momento [...] ayuda” (p. 350).

Los ojos de Allende orientan su búsqueda por los apolíneos y racionales senderos de Apolo, por ende, morales, según las normas y valores establecidos. Hay una frase que le define: “lo irracional nos acaba avergonzando siempre” (p. 39). Allende es un poco paradójico, pues piensa que “nuestros esfuerzos, nuestra euforia, nuestros pequeños sacrificios, todo es en vano” (p. 44). Es percibido por los demás personajes como alguien entero, honesto. Ramón Durán le ve no como una voluntad de hacer mal, no hay ninguna voluntad en él de hacer daño o de tomar la vida o a los demás en broma (p.60).

Si Apolo simboliza el principio de la individuación, Allende es un devoto de este dios. Allende sería en la novela el principio constructor, frente a Salazar, dionisiaco, el aniquilador de la individualidad. Estos pequeños aspectos constituyen los únicos atributos con los que Pombo, a nuestro juicio, desvela al lector al otro protagonista de la novela. Casi desde el inicio de la novela, Allende parece pertenecer a la esfera de lo apolíneo. Es el orden, el cumplimiento de la norma moral, la claridad de ideas, etc.

“Hay una máxima que ha guiado a Allende durante todos estos años de ocuparse de alumnas y alumnos y madres y padres angustiados, todos estos años de esfuerzo por ser mejor, más libre y más comprometido con sus semejantes a la vez. Esta máxima dice: hacer lo correcto...” (p. 350).

Paco es un buen conversador, como lo es Salazar, entusiasta y alegre. Transmite serenidad y seguridad en el contexto en el que se encuentra. Allende, “en medio de un mundo de dolores, permanece impasible y sereno, apoyado con confianza en el *principium individuationis*” (Nietzsche)¹⁸⁷. Además, se caracteriza por la búsqueda de la verdad ontológica, universal o personal, proceso duro, sin embargo sigue adelante. A través de la historia del joven Durán y de su estrambótico pasado y nihilista presente, se ve a un personaje luchador, ordenado y amante de la libertad. Es consciente de tener una “conciencia moralizante”, un “gendarme internalizado” (p.406). En ese itinerario, Allende requiere el auxilio de Dios, somos su providencia (p. 108), “Señor, ten piedad de nosotros” (p. 359), y la mediación de Apolo, porque cada respuesta que da, cada proyecto que piensa, para el joven Durán, requiere para su materialización expresiva la fuerza apolínea de la apariencia, la imaginación, las metáforas, los símbolos y los mitos como lenitivo para la dolorosa expresión de la verdad última de la vida.

Merced a la voluntad de poder, de querer, a la voluntad de continua creación, Allende va influyendo con su conciencia ética en el joven Durán. Éste va tomando conciencia de su involuntarios cambios de estado, del paso de exaltación, de tristeza, del infierno salacista, a la alegría, a experimentar, con la ayuda de Allende, como un ansia misteriosa que le proyecta a vivir con sentido. Y acaba asumiendo ese acontecer interior y aceptando la percepción vital de las dolorosas verdades primeras, que son radicalmente distintas de las percibidas en sus estado eufóricos. La verdad única, el todo, no se alcanza más que descendiendo a los infiernos. Todo gracias a Allende, el que se enrolla como un cura. “Eres guay a tu manera, te enrollas bien” (p. 357).

Para Nietzsche, Sócrates ejemplifica la fuerza de lo apolíneo. Pombo ha recurrido, a nuestro juicio, a Allende para lo mismo. Si Sócrates es el portador de la “claridad apolínea”, también Paco Allende goza de ella. Si en Sócrates no hay espacios para lo terrible de la existencia, tampoco para Allende; al contrario, Allende es como ese rayo de luz apolíneo y transparente que ilumina su pensamiento y la ejecución, la acción. Si Sócrates representa la personificación de la negación de lo dionisiaco, Allende también. Él es la figura contraria a Salazar¹⁸⁸. Una observación de Nietzsche acerca de Sócrates, vendría a caracterizar, humanamente desde lo apolíneo, a Paco Allende:

“En este hombre del todo anormal la sabiduría instintiva eleva su voz para enfrentar acá y allá a lo consciente, poniendo obstáculos. También aquí se pone de manifiesto que Sócrates pertenece en realidad a un mundo al revés y puesto cabeza abajo. En todas las naturalezas productivas lo inconsciente

¹⁸⁷ Cfr., EOT, o. c., p. 51.

¹⁸⁸ Seguimos las reflexiones de Rivas, 2000, o. c., p. 140.

*produce cabalmente un efecto creador y afirmativo, mientras que la consciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él, el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador*¹⁸⁹

Otra de las categorías de Nietzsche es “superhombre”¹⁹⁰. Ésta figura es la encarnación de todos los valores nietzscheanos. Y esta figura es la evidencia de una naturaleza vigorosa, donde abunda la vida por doquier y, desde ella, se despliega la voluntad de poder. Es aquella persona que vive libre. Es el nuevo hombre que sustituye al hombre viejo. Como ha invertido los valores, se ha liberado de los valores del rebajo, de los esclavos. “Ha ahogado en sí toda clase de remordimientos y de << mala consciencia>>, ha encontrado la inocencia del paganismo”. Tres rasgos definen al superhombre: “Impone por la fuerza sus valores”, “su voluntad moldea a los hombre como barro”, “los sacrifica sin escrúpulos para su propia exaltación” (Vernaux)¹⁹¹. ¿Cómo se manifiestan esos rasgos en la vida? A través del orgullo. El superhombre es un ser orgulloso, concienciado de ser creador de valores nuevos. Entiende que lo que le es perjudicial es malo en sí, por tanto, es él quien da la consideración. A través de su agresividad. El superhombre es un hombre belicoso. Y finalmente, el superhombre es un ser duro, sin piedad para con los débiles. “<<Ésta es lo nueva tabla que promulgo para vosotros: volveos duros>>”; “<<El hombre superior se distingue del inferior por la intrepidez con que provoca la desgracia>>”. Es, además, solitario y, además, sabe reír (Vernaux)¹⁹².

En Nietzsche también hay una fenomenología del espíritu. El hombre pasa por el estadio del siervo (camello). Es la etapa de la obediencia, con la categoría imperativa del ¡tú debes! La segunda etapa es la del hombre que se rebela, y surge el hombre-león, hombre crítico, dueño de sí, que impone su voluntad y se emancipa de la religión. Es un hombre rupturista con los valores de antes, sobre todo de la religión. Luego aparece el niño, que se libera del rigor, de la seriedad, el cual crea, inventa, ríe. El superhombre es la figura que nace a la muerte de Dios. El superhombre tiene una serie de características: rechaza las moral de esclavos: la humildad, la mansedumbre, la obediencia, el servilismo. Detesta la moral del rebaño, de los que siguen normas establecidas. Afán de superación que se traduce en la expulsión de Dios de la vida y en su lugar emerge el hombre, el cual se va convirtiendo en superhombre. Es dionisiaco, no cree en ninguna realidad trascendente. Gusta del riesgo, es duro consigo mismo y con los demás. Ama la alegría, el entusiasmo, el éxito, el amor sexual. Es un espíritu libre, dueño de sí.

¹⁸⁹ Tomamos la cita de Rivas, 2000, o. c., pp. 141-142, nota n° 39.

¹⁹⁰ Seguimos las reflexiones de Verneaux, 2006, o. c., p.65-67.

¹⁹¹ Ibid, o. c., p. 66.

¹⁹² Ibid, o. c., pp. 66-67.

En la narrativa pombiana encontramos esta categoría en las figuras de Martín (MPI), Leopoldo de la Cuesta (CR), de Javier Salazar (CN) y Juan Campos (FMT). Nos encontramos con una serie de personajes muy nietzscheanos. Cada uno en su vida ha desempeñado un papel a caballo entre el adonis y el superhombre. Hombres arrogantes, fríos, desgarrados entre los principios que les empujan en direcciones contrarias y no encuentran reconciliación. En el caso de estos entes literarios, esa fuerza se polariza, convirtiendo al héroe en un antihéroe moral. Martín en la novela *El metro de platino iridiado* vuelca su sentido en ser un escritor. Es un dialéctico tomista entregado a cuestiones *quod libetales* como en la Escolástica. En el caso de Juan Campos, exprofesor dedicado a la filosofía natural, vuelca su sentido en encontrar su sentido matrimonial después de la muerte de su esposa Matilda. Y como Hegel, los dos perciben todo desde la razón filosófica, todo pasa por la dialéctica. Leopoldo de la Cuesta ha convertido su casa, su ser, en una lujosa reproducción de otra manera de vivir que nadie ya, ni en Inglaterra ni en ningún sitio del mundo, adoptaba (CR); y Javier Salazar “se gustaba a sí mismo”; no llegaba a entender al otro (CN, p. 23). Los tres se sirven del discurso envolvente para seducir al otro.

Martín ha conocido el fracaso: *Viaje de novios*, después se entrega a la escritura de su gran obra: una “novela sobre la acción interior”, cuyo método narrativo consiste en “reseñar los lados inopinados de todo sentirse en general humano” (p.75). Tal es así que altera la vida de quienes viven con él. Según Gonzalito, Martín le “invierte: no solo a mí: todo lo que ve lo ve invertido: reflejado: imitado: reproducido, repasado y revuelto y repetido y remoto” (p. 117). Esa actitud dialéctica, fabuladora, le hace salir de sí, desdoblándose, distanciándose del hogar familiar, de su mujer, de su hijo, sobre todo, en un viaje hacia el centro del yo. Un viaje peligroso. Al resto de los personajes, Juan, Javier¹⁹³ y Leopoldo¹⁹⁴, también les ocurre lo mismo. En el caso de la novela MPI, el narrador confía al lector esa deriva a través de esta confidencia:

“[...] esta novela, del autoconocimiento del protagonista, quien, no obstante ser un mero oficinista; un empleado de, por ejemplo, el Banco Español de Crédito, empeña su vida en conocerse, con lo cual cuanto más se analiza más se desconoce, porque la conciencia es un continuo, divisible en siempre divisibles, donde cuanto más nos adentramos menos nos salimos” (p. 130).

¹⁹³ “No se desconocía así mismo. Había regresado a sí mismo muchas veces y había logrado, si no encontrar una verdad estabilizada por completo, sí una especie de mapa de sí mismo: disponía de un esquema de sí mismo por lados: así, un lado era el gusto por la soledad, por su soledad, con sus largos paseos por los parques...”; “además de la soledad, y el gusto por la lectura, aparecía un entreverado tedio...(CN, p. 13 y14).

¹⁹⁴ Leopoldo de la Cuesta se considera “el único héroe derrotado de un mundo de personajes menores como su hermana, como Gabriel, como Indalecio, que desconocen la realidad que pisan, que se desconocen así mismos, que le desconocen sobre todo a él, la conciencia secreta, la reflexión culpabilizadora” (CR, p. 148).

El orgullo es otro de los elementos del superhombre. El de Martín se manifiesta en la conciencia de ser creador de estéticas nuevas, valores nuevos. Honra todo lo que halla en su propia persona, olvidándose de la propia verdad. En el fondo de esa postura hay una moral de glorificación propia.

Esa distorsión de la realidad, de su realidad, empieza a ser visible cuando va apareciendo en él rasgos de ese superhombre en el erotismo:

“Martín se consideraba un catador del erotismo [...] Pero, además, a solas, en cuanto a narrador, Martín se consideraba un fino catador de sexualidades femeninas” (p. 203).

Martín, además, se manifiesta agresivo, cruel y sin piedad con su esposa María cuando le suelta el discurso de la realidad cotidiana como la más vulgar. Esos disvalores sorprenden. Pero en el fondo del discurso de Martín hay algo más grande: emerge el discurso de Nietzsche de la moral de esclavos y de los señores. Pombo, a nuestro juicio, parece recurrir a la propia figura de Nietzsche para describir a un Martín dialéctico. “Todos los creadores son duros. Ésta debe ser vuestra felicidad”¹⁹⁵. De su ser dionisiaco, extasiado y ebrio de razonamiento, espeta a su esposa:

“ Tu corres el peligro de acabar tan ajustada, tan adecuada y tan conforme con lo que se llama lo normal que a última hora no pueda ya ni yo –fíjate bien, María, ni yo mismo, con tanto que me quieres, con tanto que quieres que te quiera, yo tan poco– entresacarte de la vulgaridad inmensa de lo que llamas tú, con brillos en los ojos, la realidad de la vida cotidiana: ahí no hay nada” (p. 134).

Se detecta en el discurso de Martín el discurso axiológico del superhombre. Vernaux ve cuatro grupos en la moral de los esclavos. En primer lugar están “los valores religiosos”, en concreto, la “creencia en Dios que culmina en el cristianismo”. En segundo, “los valores teóricos, filosofía y ciencia, que dimanan de una creencia en la verdad”. En tercer lugar están los “valores morales: creencia en el deber, en la virtud, en la piedad”. Y finalmente, “los valores sociales: el ideal de igualdad, la democracia, el socialismo”¹⁹⁶. El discurso de Martín se dirige al fondo del yo de su esposa. Martín sitúa a su esposa en la moral de los esclavos: “acabar tan ajustada... lo que se llama normal”, frente a la moral de los señores que defiende él: “no pueda ya ni yo...”. Además, Martín ve en esa “vulgaridad inmensa de la vida cotidiana”, a la que tanto se ajusta María, la presencia de algo que Nietzsche criticaba: los valores religiosos. María es resultado de una manera de ser,

¹⁹⁵ Vernaux, 2006, o. c., p.66.

¹⁹⁶ Ibid, o. c., p. 61.

modelada por el cristianismo. También está presente, a nuestro juicio, la crítica a esos valores morales que adornan la figura de María: el deber, la virtud, la piedad, la paciencia. La condición de ser que distancia a María de los demás, la hace comprender a los demás desde su propio ser, desde su singularidad. Y entre esos valores que destaca es la paciencia. Hay una gran diferencia entre la moral de María y la moral de Martín. La una entiende al otro como fin, mientras que el otro los entiende como medios.

“¿No estaba María persuadida de que cada vida era distinta y cada vía singular con frecuencia heterodoxa? Cuando María se hacía está reflexión regresaba siempre a la paciencia como virtud del amor a la realidad” (p.183).

Pombo plantea el tema de la creación desde un punto de vista vital y existencial. Y lo hace a través de Martín. Para él la creación de universos imaginativos y utópicos representan una alternativa para escapar al pesimismo vital, al escepticismo, y para desvelar en el nihilismo los valores positivos que Nietzsche le atribuye en torno a la voluntad de poder en tanto que creación. Para Zaratustra, querer es crear, así es como el querer hace a los hombres libres. Martín es un nietzscheano puro es en el discurso que hace ante su cuñado Gonzalo acerca de la homosexualidad, donde subraya la sustancia de la estética homosexual:

“[...] la falacia consiste en oponer radicalmente vitalidad y belleza [...] se dice [...] que el principio de la belleza y de la forma no proceden del reino de la vida. Se trata de una característica inversión: quienes lo dicen son homosexuales: son grandes críticos, grandes artistas, todo lo grande y grande que quieras. Pero son, sobre todo, homosexuales. Eso es lo primero [...] ser homosexual es ser coherente: tautológico: ahí está la gracia y esa es su desgracia: no pueden seguir y no seguir: es la inmovilidad de la muerte: de hecho, lo único que oponen a la vitalidad es su contrario: la mortalidad” (p. 109).

O en el discurso que hace sobre la mujer, el varón y la estética, discurso que resume su carácter de fabulador. En el discurso de Nietzsche hay un absoluto: la vida, en el discurso de Martín también. Podría decirse que es la única cosa en la que cree.

“[...] la mujer no es un objeto estético porque lo estético es lo contrario de lo vivo: son las mujeres, no los hombres, quienes prefieren lo vivo a lo pintado: les gusta que se pinten las mujeres con objeto de que se vuelvan, falseadas, cuasiobjetos: [...] las mujeres no se pintan de por sí: son la vida y además prefieren la vida a la pintura, a la escultura, a la arquitectura, a la música. [...] Por consiguiente, toda la belleza artística es viril y estéril” (p.106).

En otro momento, Nietzsche sustituye Dionisos por Zaratustra. Este es una síntesis de todo su pensamiento dionisiaco anterior y el pensamiento de Schopenhauer. Se convierte en el mensajero de la muerte de Dios. Su mensaje se encuentra en *Así habló Zaratustra*. En ella, la nueva Biblia nietzscheana hay una serie de categorías: “voluntad de poder”, “el eterno retorno”, “la transmutación de los valores”, “el superhombre” y “la muerte de Dios”. Nietzsche desarrolla la categoría: el eterno retorno. Y lo hace con tintes materialistas. Según esta visión, sólo existe el presente, el aquí y el ahora, y el mundo que vivimos hoy. El presente es la única realidad para el hombre, todo lo demás, sobre todo el futuro o el más allá, es pura ficción. “¡permaneced fieles a la tierra, y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobrenaturales!”. Nietzsche abandona el sentido cosmológico y lo convierte en una semántica axiológica: es el camino para afirmar la vida, es la expresión de la voluntad de poder que se libera del lastre del pasado y del temor al futuro. Y fija en el presente, la única realidad. Desde esta perspectiva, no hay un desarrollo hacia “otro” mundo, se interprete en el sentido cristiano (cielo, más allá) o político (una utopía o una sociedad mejor que construir). Consecuencia, todo es bueno y justificable, puesto que todo se repite.

Pombo también recoge en su ficción aspecto relacionados con las categorías nietzscheana. Para muchos personajes el tiempo es solo el presente, no hay más. El aquí y el ahora que aporte a la vida es la única realidad. Mati es una figura dionisiaca en bruto. Para ella su marido Jaime ha representado un trueque de la realidad. “Gracias a Jaime he aprendido a sacar de la mentira verdad. Pero a la vez no sé, de verdad, qué es verdad o mentira en cada caso” (EP, p. 64).

La transmutación de valores. Todo aquello que niegue la vida, aquello que se oponga a ella hay que derrumbarlo. La moral tradicional es decadente, aniquiladora de todos los momentos que brota la vida porque niega el deseo, el instinto, el impulso. “Transvaloración de todos los valores, ésta es mi fórmula” dice Nietzsche. El creador de nuevos valores está más allá del bien y del mal, y es ahora el superhombre.

¿Qué es la voluntad de poder? Una fuerza, un principio básico que “busca mantenerse en el ser, y ser aún más”. El ser es múltiple, esa multiplicidad se convierte en apariencia. Además el ser es “devenir”, es decir, siempre está por hacerse, luego es un ser incompleto, perfectible. Es un ser siempre en proceso de... La voluntad la entiende Nietzsche como el ser en el hombre como una fuerza ciega, constructora y destructora, siempre en continuo devenir. El ser tiene como esencia un impulso que le hace imponerse sobre lo que le rodea. Darwin, Heráclito influyen en esta percepción. Por tanto, voluntad de poder es la fuerza que te impulsa a crear, a crear nuevos valores, fuerza de afirmar la diferencia. La voluntad de poder se identifica,

por tanto, con ser más. En su dimensión afirmativa, la voluntad de poder afirma la vida: todo lo reflejado en lo dionisiaco. En su dimensión negativa, la voluntad de poder es la negación de la vida, el odio, el desprecio.

La nueva idea de verdad según Nietzsche. Todo aquello que favorezca la vida y su fuerza, será negativo todo aquello que la niegue.

Dejamos el mundo nietzscheano y vamos a otro pensador con otro mundo: Sartre, muy apreciado y valorado por Pombo.

2.2.2.6. Sartre (1905-1980) o el pesimismo¹⁹⁷.

Otra de las referencias culturales en el discurso de Álvaro Pombo es Sartre. El pensamiento de Sartre es un referente muy frecuente en la ficción de Álvaro Pombo. Esa presencia la sabemos por el propio autor, según confiesa en la alocución que hizo en la Fundación Juan March, en la *Exploración de un universal concreto: De la novela como casuística a la verdad narrativa* (2006), en la que indica que una de las bases, de los “sistemas de imágenes”, de la novela *El metro de platino iridiado* (1990), fue *La náusea*. A saber. Según el novelista:

*“[...] lo que me condujo a construir una novela como El metro de platino iridiado, a partir de dos grandes sistemas de imágenes. Un sistema de imágenes procede de La náusea de Jean Paul Sartre: es la escena de Roquentin y Anny, cuando esta dice que se marcha y él responde: creí que tú eras siempre un metro de platino iridiado, fijo en el Museo de Ciencias de París midiendo siempre un metro: tiene de repente la experiencia de la fragilidad de las relaciones humanas, el estar arrojado en el mundo a una existencia accidental”*¹⁹⁸.

Sartre bebió en las consignas de libertad y lucidez. La obra sartriana proclama un desprecio soberano hacia la hipocresía y la mala fe de la burguesía. No hay placer alguna en jugar en un mundo en el que todos hacen trampas. Tampoco lo hay en la pluma de Pombo. Él también denuncia el hacer y el ser de la burguesía en sus novelas como *El parecido*, *El héroe de*

¹⁹⁷ En nuestro análisis tendremos presentes los aportes siguientes: “Sartre”, en Verneaux, R., o. c., pp.233-245, en concreto, las páginas 240-245. Moeller, Ch., “Literatura del siglo XX y cristianismo. II: la Fe en Jesucristo”, Madrid, Gredos, 1961, pp.43-169. Picado Sotela, S., “Jean-Paul Sartre: Una filosofía de la libertad”, URL:

<http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20IV/No.%2015-16/Jean-Paul%20Sartre%20Una%20filosof%C3%ADa%20de%20la%20libertad..pdf>, consultada el 2 de septiembre de 2013.

¹⁹⁸ Pombo, Á., “Exploración de un universal concreto: De la novela como casuística a la verdad narrativa”, en *Ciclo de Poética y Narrativa*, Fundación Juan March, martes, 10 de enero, 2006, p. 9, URL: http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conferencias/GC139.pdf

las mansardas de Mansard, El metro de platino iridiado, La fortuna de Matilda Turpin.

Sartre tiene en su haber una doble faceta: la filosófica y la literaria. Su obra más ambiciosa en el campo de la reflexión filosófica es *El ser y la nada*, y en el campo de la narrativa, la novela *La náusea*, donde, indican los investigadores, refleja buena parte del contenido de su pensamiento filosófico. En esta novela proyecta su visión subjetivista y fenomenológica del mundo a través del énfasis en la conciencia. La narración es una trasposición de la existencia. Hay algunos puntos en común entre Sartre y Pombo. Éste también roba peras del campo de la filosofía para llevarlas y enriquecer su narrativa. Su ficción está plagada de filosofía, como epistemología y como estética. Las grandes novelas pombianas: *El metro de platino iridiado, El cielo raso, Contra natura*, etc., reflejan en buena parte su pensamiento filosófico. Y también como Sartre, Pombo proyecta su visión subjetiva y fenomenológica del mundo y del hombre a través de la conciencia. Pombo es un fenomenólogo de la conciencia. Y diríamos también que Pombo, como Sartre, entiende la narración como una trasposición de la existencia. Pombo también compararía con Sartre, según la apreciación de Ortega Ortiz, la temática existencialista. A saber:

*“[...] Los filósofos existencialistas [...] tiene en común el hecho de que los temas que tratan en sus reflexiones se mueven siempre alrededor del hombre y la realidad humana: el hombre, la libertad, la realidad individual, la existencia diaria, etc., son temas que cubren todo el ámbito de la reflexión existencialista”*¹⁹⁹.

Sartre, como los otros filósofos existencialistas, es un sucesor de Kierkegaard. Pombo también lo es. En muchos aspectos de la obra de Sartre, hay una clara influencia de Marx, de Hegel, amén de los aportes de Heidegger y del método fenomenológico de Husserl. Pombo también tiene unas bases hegelianas, amén de los aportes filosóficos en torno al ser de Heidegger y del método fenomenológico de Husserl.

Pero hay alguna que otra concomitancia más entre el pensamiento de Sartre y el de Álvaro Pombo. El lema de Nietzsche: “Dios ha muerto”, reaparece en los escritos filosóficos de Sartre como “Dios no existe”²⁰⁰, “Dios ha muerto”²⁰¹, etc. La negación de Dios en Sartre supone la afirmación de la autonomía, de la libertad en el hombre. Esa misma idea, tanto de Nietzsche

¹⁹⁹ Tomamos la cita de Vélez Correa, R. A., *El existencialismo en la ficción novelesca*, Manizales (Colombia), Universidad de Caldas, 2005, p. 129.

²⁰⁰ Sartre, J., *El existencialismo es un humanismo*, Traducción de V., Prati de Fernández, Buenos Aires (Argentina), Sur, 1973, p. 3. A partir de ahora aparecerá como EH.

²⁰¹ Cfr. Alfaro, J., *De la cuestión del hombre a la cuestión de Dios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1989, p.95. A partir de ahora Alfaro, 1989.

como de Sartre, es recogida por Pombo y expresada en múltiples ocasiones por muchos de sus personajes. En *El parecido*, Doña María, asolada por la soledad, llega a negar a Dios: “No hay, de verdad, ni Dios ni nadie. Es más fácil así” (EP, p.137), como también niega la otra dimensión: “No hay vida eterna” (ibid, p. 46). Todo esto es visible en otro signo muy significativo: “El dormitorio de doña María..., donde toda decoración, incluido el crucifijo de marfil, se había retirado” (ibid, p. 58). Julián en *El héroe de las mansardas de Mansard* confiesa que no sabe si hay Dios o no hay Dios, porque eso no le importa (p. 65). *El hijo adoptivo* se hace eco de esa muerte de Dios. Cuando el párroco de San Juan va a visitar a Pancho, aquél le pregunta: “En soledad se oye la voz de Dios”. Y Pancho responde muy claramente:

“Aquí se oyen muchas voces, en el campo hay tiempo para todo, no sé si la de Dios también... Y las voces, a lo mejor, son idea mía. Algunas veces todas son iguales, voces muy tristes, poderosas y tristes, invariables... No creo recordar la voz de Dios” (HA, p. 23).

En *Los delitos insignificantes* es Gonzalo Ortega quien confiesa a Dios a la vez que le niega. A través de la idea sartreana de la nada, de la nulidad y del fracaso, el maduro Ortega indica:

“Todo dato óptimo, todo don perfecto, como es esta idea que tengo yo de mi nulidad y mi fracaso, viene de arriba, es un don que me da el padre de la luz, un don nadie, o Dios, como tú quieras. Dios, en el fondo, es un don nadie. [...] Por eso es tan difícil dar con él [...] Dar con Dios [...] es imposible [...] excepto quizá con el fracaso, cuando el fracaso nos atenaza como Dios, entonces es quizá posible verle” (DI, p. 22).

La novela religiosa *El cielo raso* también se hace eco de esas voces ateas que niegan a Dios. Así, cuando Gabriel Arintero se enfrenta a su conciencia y ante Dios, una conciencia llena de intención, de voluntad de sentido y de ser lo que era: homosexual, el narrador omnisciente indica que ese querer ser le llevó “ante el tribunal de su propia conciencia y por tanto también ante Dios”, matizando: “si es que Dios existía” (CR, p. 36). Lo mismo ocurre en la novela *Contra natura*. En esta varias son las voces que niegan a Dios. La primera es la de Ramón Durán, el cual, hablando con Paco Allende de la providencia de Dios, el joven malagueño le contesta: “Dios no existe. Así que ni nos cuida ni no nos cuida. No existe” (CN, p. 112)²⁰².

Creemos que el problema de Pombo, como el de Sartre, no está en la existencia o no de Dios, sino en el de la libertad y autorrealización del hombre. Y como indica J. Alfaro, acerca de Sartre, “su filosofía está centrada en

²⁰² Este joven vuelve a negar a Dios en la página 368: “No creo que exista Dios”.

la cuestión antropológica, que en sí misma implica la cuestión de Dios”²⁰³. La narrativa y el pensamiento de Pombo también creemos que está centrado en la cuestión antropológica, y en ella está implícita también la cuestión de Dios.

Por otra parte está la antropología. El pensamiento del Sartre parte de un análisis del Ser, como Heidegger, y se inspira en él. La teoría sobre la libertad es uno de los pilares sartreanos. Sartre entiende al ser humano como un ser libre y por eso es lo que él decide de sí mismo, lo que libremente se hace, superándose continuamente y construyendo así su futuro²⁰⁴. Sartre afirma que el hombre es solo el producto de su libertad. Porque el ser humano es libre porque es libertad. Para Sartre, la libertad es la esencia del hombre. “El hombre no es otra cosa que lo que él se hace”²⁰⁵. Por tanto a la pregunta ¿qué es el sujeto individual? La respuesta, a la luz de Sartre, es solo y exclusivamente lo que hace de sí mismo. “El hombre es responsable de lo que es. De ahí que el primer paso del existencialismo sea hacer que todo hombre tome posesión de lo que es y que recaiga sobre él toda la responsabilidad de su existencia”²⁰⁶.

Siguiendo a Moeller, Orestes (*Les mouches*) llega a la verdadera grandeza cuando descubre que no hay Dios, que el hombre está solo, condenado a la libertad de la desesperación y de la angustia. Sartre ha contribuido a desenmascarar la hipocresía. Sartre ha sido el profeta de la grandeza desesperada. Los personajes larvarios que pueblan la obra sartriana, encarnan al hombre que no he encontrado todavía el camino de la verdadera libertad. La comedia que a veces representamos los hombres ante los otros: nos hacemos los tristes, actuamos de mala fe.

Pombo, inspirándose en la filosofía sartreana de la libertad, también defiende la libertad y la responsabilidad. “Todos tenemos suficientes resquicios de libertad para liberarnos y ser responsables de nosotros mismos”, indica. Y todavía va más lejos en la defensa del ser libres. En una de las múltiples entrevistas hechas, y en relación con la novela *Contra natura*, el novelista responde al entrevistador, W Manrique, lo siguiente: “utilizo una filosofía de la libertad, una filosofía sartreana en la cual el hombre es responsable de todos sus actos. No hay que culpar a nada ni a nadie. Más que el pasado, en esta novela me refiero al presente y al futuro”²⁰⁷.

²⁰³ Alfaro, 1989, o. c., p. 96.

²⁰⁴ Cfr. Alfaro, 1989, o. c., p. 98.

²⁰⁵ Cfr. EH, p. 3.

²⁰⁶ Cfr. EH, p.3.

²⁰⁷ “P. Pero los dos personajes son producto de un sistema de educación y de una sociedad concreta. R. Son de mi generación. Yo nací en el 39, con lo cual cogí todo el nacionalcatolicismo. Pero todos tenemos suficientes resquicios de libertad para liberarnos y ser responsables de nosotros mismos. Yo utilizo una filosofía de la libertad, una filosofía sartreana en la cual el hombre es responsable de todos sus actos. No hay que culpar a nada ni a nadie. Más que al pasado, en esta novela me refiero al presente y al futuro”, en Manrique, W., “La condena de la iglesia a la homosexualidad es frívola”, *El País-Cultura*, 01-12-2005, p. 2

Como Orestes, muchos de los personajes pombianos: Doña María (EP), Pancho (HA), Leopoldo de la Cuesta (CR), Javier Salazar (CN) o Juan Cuesta (FM) son personajes sartreanos. Están solos. En su interior no hay nada ni nadie, ni siquiera Dios, en qué apoyarse. Solos y condenados a ser libres, por eso en sus vidas hay desesperación y angustia. Estos personajes, como el de Orestes de Sartre, encarnan al héroe moderno arrojado en los pliegues de su soledad y que encuentra en su propia lucidez la única razón de vivir. Y lo mismo hay que decir de Pombo y sus criaturas. Los personajes que pueblan la obra pombiana encarnan al hombre contemporáneo que no ha encontrado todavía el camino de la verdadera libertad. Esos personajes están inspirados por la reflexión impura. Por ejemplo. Javier Salazar está solo y cuando cree que ha encontrado su verdadero amor, se ha arriesgado, ha articulado de alguna manera su libertad, ve que se ha equivocado de persona, que ha equivocado el camino por el que ser libre. Y en un acto supremo de libertad, ante su propia conciencia reconoce el fracaso y hace frente a la situación arrojándose por la ventana.

“[...] Ahora es otra vez Salazar anterior a Juanjo y a Durán: el elegante editor jubilado, dueño de sí mismo y de su destino, que nunca se dejó avasallar, que bebía con moderación y que se burló de sus amantes, lo que tuvo, que tampoco fueron tantos, autárquico, libre y frío, el adolescente que causó la muerte del adolescente Mansilla con su crudeza y su desamor [...] Ahora está libre. Apoya en ese taburete una rodilla y se asoma, saca medio cuerpo balcón afuera: abajo Juanjo pone en marcha la Yamaha, el Miguel sentado atrás. Salazar pega un grito: ¡¡Juanjo!! Se abalanza el parapeto del balcón con tanta fuerza que el balcón le llega por debajo de la cintura y Salazar, cabeza abajo, quiere desaparecer...” (CN, p. 550).

Martín (MPI) es otro ejemplo de esa reflexión impura que invade toda su vida y le lleva a la esterilidad como persona, como esposo y como padre de familia.

El hombre sartreano está perdido en el mundo, mundo trágico de Sartre, y no tiene alternativa alguna de buscar y encontrar consuelo en sus semejantes, pues el otro, el prójimo, es más bien su enemigo. “La mirada ajena me sorprende, me descubre mi ser, porque ha conseguido tomar un punto de vista sobre mí y eso es lo que yo no puedo hacer”²⁰⁸. En la primera narrativa pombiana, el hombre tampoco encuentra consuelo en el otro, lo busca pero no lo encuentra. Cuando Valero llega a Torruenga aquella mañana, gris, fresca, en busca de Juan Azal, busca acogida... ante un Juan Azal que apenas tenía qué decirle; y lo poco que le dice es: “Quédate con nosotros, pero no muchos días... porque vas a agobiarnos a todos”. Y como el yo sartreano que siente vergüenza ante el otro que le mira, el sentimiento de vergüenza me

²⁰⁸ Cfr., Picado Sotelo, o. c, p. 307.

revela la presencia del otro como mirada, así también Eduardo Valero siente vergüenza ante el otro, Juan, que le mira y le dice lo que Valero no quería oír²⁰⁹. En esto, Pombo hereda de Sartre esa forma de mirar al hombre.

*“Juan estaba mirándole ahora. Y Valero resintió esa mirada como se resiente un insulto” (“Regreso” [I])*²¹⁰.

El otro, su mirada, se presenta ante mí con una doble condición: necesidad y de tiranía. Por una parte, esa mirada del otro, de un tú concreto, es necesaria para poder conocerme puesto que el otro aparece como un espejo en el que yo me miro, me veo y me reconozco. Y ante ese otro se siente vergüenza de alguna cosa. Ramón Durán en la novela *Contra natura* (2005) siente vergüenza de sí mismo ante Paco Allende, porque ha recurrido al habla marikita. “Siempre le había avergonzado esa habla” (CN, p. 113). Pero, por otra, ese yo que nos mira, como tiene conciencia de su poder, nos tiraniza y hace de nuestra vida un infierno. El yo sartreano siente temor ante la mirada de los demás porque son ellos los que pueden penetrar y llegar a conocer la esencia misma de ese yo, de mi yo.

En esa tesitura de libertad, de la mirada del otro que me condiciona y me ata; en esa lucha por ser frente al otro que arrebató el ser, la vida se presenta como un infierno. Ya decía Hegel que “cada conciencia busca la muerte de la otra”²¹¹. Y esta es la relación fundamental que existe entre las conciencias de los individuos para Sartre. Tal es así que el infierno se presenta como los otros. Y el infierno se manifiesta desde el otro cuando intenta reducir al tú, otro yo, al estado de objeto para afirmarse como libertad. Este aspecto llevado al amor sartreano consiste “en obtener del otro que me considere como objeto, que se interese por mí, que me escoja como valor supremo”²¹². Esta forma de ser, de ser amante y de amar, es muy visible en ciertos personajes de Pombo. Éste se inspira en Sartre a la hora de elaborar a sus criaturas. Javier Salazar (CN), Leopoldo de la Cuesta (CR) y Juan Cuesta (FMT) son los prototipos sartreanos de Pombo. Se convierten en infierno para los demás, puesto que los reducen a objeto sexual, y son infierno también para sí mismos, puesto que son incapaces de amar. Su solipsismo es tal que no saben salir de ese estado infernal personal de egoísmo, de soledad, de incomunicación con el otro. Javier Salazar, uno de los protagonistas de *Contra natura*, es el personaje sabio que no puede vivir su homosexualidad con plenitud, un personaje cercano, según Pombo, a la concepción de Thomas Mann y otros autores de una homosexualidad vinculada al espacio de la muerte.

²⁰⁹ “Regreso” [I] en Pombo, A., *Relatos...*, o. c., p. 61.

²¹⁰ *Relatos...*, o. c., p. 62.

²¹¹ La cita la tomamos de Verneaux, o. c., p. 242.

²¹² Cfr., Verneaux, o. c., p. 243.

Usa al otro en la línea sartreana para obtener placer. Pero ahí se queda. Su infierno está en no saber amar, solo en el placer, una especie de entretenimiento que no llena. Verneaux indica que “lo que caracteriza al amante [en el erotismo sartreano, es que] intenta convertirse en <<objeto fascinante>>, atrayendo y reteniendo la mirada”²¹³. Ya Paco Allende, después de muchos años de no verse, en el encuentro que tienen, saca la conclusión de que Javier Salazar “era el hombre que *quiere ignorar* tal y como Sartre lo caracteriza” (CN, p. 45). Para Salazar, Leopoldo de la Cuesta y Juan Cuesta, amar es querer que me amen, de ahí que todos fracasan en sus relaciones personales. Por eso viven la existencia angustiados.

Postura contraria a la sartreana está la de otros personajes como Paco Allende y Emilia, Carolina de la Cuesta, etc., donde presentan una moral de la libertad. Ya lo dice bien claro Emilia a Durán: “Estamos moviéndonos en una comunidad muy pequeña de personas que quieren ser libres y que, para serlo, se apoyan unos a otros” (CN, p. 426). Sé libre y ejerce tu libertad en plena lucidez. Y despierta a los demás a su libertad (Verneaux, p. 244).

A lo largo de esta exposición de filósofos más afines a Pombo hemos visto como las ideas de los filósofos mentados tienen puntos en común y diferencias que, leídas transversalmente, nos acercan a una serie de posiciones ideológicas y políticas respecto a Álvaro Pombo. Desde perspectivas fuertemente contrastables, Pombo genera ficciones que tematizan situaciones previas y nos presenta ejemplos de obras narrativas que se encargan de ficcionalizar lo humano y la diferencia sexual desde lugares, tal vez, no totalmente opuestos, pero sí altamente divergentes. Pombo nos presenta, de este modo, visiones o un conjunto de visiones sobre los modos de vivir humanos.

En ese sentido, es interesante preguntarse si Álvaro Pombo no es una figura simple de clasificar en el panorama complejo y actual de las homosexualidades literarias españolas, de la narrativa filosófica, incluso de la narrativa en general, pues es un autor con claras influencias de Rilke, Thomas Mann y Nietzsche, Spinoza, Sartre, Platón, etc., en el aspecto literario del abordaje estético de sus obras. En muchos casos, gracias a sus polémicas declaraciones, no resulta una figura cómoda respecto a una política normalizadora de la literatura de temática gay. Pero es valorable su aporte y lucidez

²¹³ Verneaux, o. c., p. 243. Un ejemplo de cuanto se afirma aquí se encuentra en *Contra Natura*: [...] todo ello Javier Salazar lo ha planeado para enganchar de nuevo al chico y no perderle. Salazar sabe que Durán ahora, después de la tensión del duelo y de la compañía ascética y ética –en esto acierta Salazar– de Paco Allende, necesitará su poco de magreo, un fácil acceso a su instintivo yo, tramposo y entrampado, facilón. Eso es lo que Juanjo representa y por eso ha dictado casi a Juanjo lo que le tiene que decir [a Durán] para engaritar de nuevo al guapo Durán que ambos necesitan, Salazar y Juanjo, para correrse bien del todo”, CN, pp. 383-384.

La palabra **engaritar* no existe en el diccionario de la RAE, sí, por el contrario, “engaritar”, que en su segunda acepción, significa: “Engañar con astucia”. Creemos que ése es el significado que Pombo ha querido dar. Cfr. *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima primera edición, t. I, Madrid, 1992, p. 835.

respecto a la presencia de autores canónicos en la construcción de una tradición legitimadora de la diferencia.

Dejamos el ámbito de la filosofía y nos trasladamos al ámbito de la literatura. La literatura germánica y la influencia en Pombo y en su narrativa. Hay una figura muy concreta: Rilke.

2.2.3. La poesía germánica. Rilke (1875-1926), poeta del hombre²¹⁴.

La poesía es una parte de la obra de Álvaro Pombo. En su haber de poeta hay notables nombres que han dejado huella en su hacer poético: T.S. Eliot, quien acompañó a través de sus poemas a Álvaro Pombo en su estancia londinense (1966-1977) durante muchas tardes, largas tardes londinenses, además de W. Stevens y, hoy conocemos, el poeta antillano: D. Walcott²¹⁵ y otros. Pero siendo Eliot²¹⁶ una influencia grande de la poesía de Pombo, nadie iguala a R. M. Rilke. De él, Álvaro Pombo “aprendió su gran tono, [y] su gran voz”. Rilke y Pombo viven en “el convencimiento –Pombo ha heredado esa visión de Rilke– de que el mundo, el mundo de la experiencia, se nos impone en su misterio y merece ser dicho, enumerado, y finalmente exaltado, rehabilitado” (Calabuig)²¹⁷.

En el sustrato de la obra pombiana está Rilke. Este poeta no solo hace acto de presencia en la poesía, sino también en la narrativa. Por ejemplo, en la novela *Donde las mujeres*, la narradora está leyendo los poemas de Rilke. Alfonso Vélez se acuerda del hijo pródigo de Rilke que no quería ser amado, como tampoco lo quería ser Gonzalito, el homosexual, en la novela *El metro*

²¹⁴ Cfr., “Introducción” en Rilke, R. M^a, *Elegías de Duino- Los sonetos a Orfeo*, Edición y traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra (Letras universales), 2010, p. [9]. A partir de ahora Barjau. Tendremos también presente ciertos trabajos: Bollnow, O. F., “Rilke, poeta del hombre”, del cual hemos tomado el epígrafe, artículo traducido y publicado por Ferreira Alemparte, J., en la revista: *LT. Revista general de la Universidad de Puerto Rico*, Año XI, n° 41 (1963)11-35 [1-13]. Citaremos por esta última numeración. Arregui, J. V., “La poética de la existencia. Consideraciones en torno a Rilke”, en *Tó*, n° 13 (1997)45-78. A partir de ahora Arregui.

²¹⁵ “Por primera vez en mucho tiempo, la poesía de Derek Walcott ha aguzado mis sentidos poéticos. Leyéndolo, he vuelto a sentir ese característico apetito por las palabras de la tribu, purificadas por el poeta, que llamamos poesía. La expresión poética ha sido para mí un aliento constante [...] Esto es lo que me ha hecho recordar Derek Walcott de pronto: el gusto renovado por la expresión poética”, en Pombo, Á., “Observaciones de un traductor no caribeño de Derek Walcott”, en *NR*, n°76 (julio-agosto 2001)157.

²¹⁶ “Él pasa del mundo fragmentado de *La canción de amor de Prufrock* a una especie de deseo de integración que yo también tengo en busca de una unidad de sentido y significación. La sensación de que hay algo que hacer”, en Manrique Sabogal, W., “Hay un punto de desvergüenza en el interés por las biografías”, en *El País*, edición del sábado, 24 de agosto de 2002, p.4. Masoliver Ródenas, J. A., ve la presencia de Eliot en Pombo a través de la “lectura moderna del lenguaje religioso” que hace el novelista, en Masoliver Ródenas, J. A., Álvaro Pombo. *Agonía y resurrección de la novela*, en *Q*, n° 209, o. c., p. 20b.

²¹⁷ Calabuig, E., “Epílogo”, en Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., pp. 183-184. Este mismo artículo aparece en la Revista *Q*, n° 209 (diciembre, 2001)24-27. Nosotros citaremos por el artículo que aparece en *Protocolos*, y aparecerá como Calabuig (2004).

de platino iridiado (MPI). Y Javier Salazar en la novela *Contra natura* (CN) confiesa que ha regresado a la bendita inmadurez, “ahora soy de verdad el hijo pródigo de Rilke” (p.18).

Rilke es el poeta del hombre (Bollnow), en el sentido de que “intenta descubrir nuevos rasgos desde la oscuridad insondable y arrojar a la luz nuevas posibilidades de interpretación”²¹⁸. Rilke es el gran poeta de la condición humana (Arregui)²¹⁹ en lengua alemana del siglo XX. Un poeta que escribió en alemán en lugar de checo. Poeta leído y querido por Pombo, referente y presente en toda su obra, tanto en la poesía como en la narrativa. Un poeta que ha influido en la filosofía contemporánea como Heidegger, G. Marcel y R. Guardini, que utilizan el contenido filosófico de sus poemas en su pensamiento. Lo mismo que esos filósofos enriquecen sus reflexiones con las ideas de los poemas de Rilke, así también lo hace Pombo en la poesía y la narrativa. En el pensamiento de Rilke hay un fuerte acento existencial, el poeta ve la esencia de la eternidad en todas las cosas²²⁰. Creemos también que en la narrativa pombiana hay un contenido existencial.

Rilke busca la esencia del hombre en sus poemas; Pombo, en su doble faceta de poeta y narrador, también. Por ejemplo, el primero, el *Malte Laurids Brigge* es todo menos una novela. Es la puesta en escena lectora de la esencia universal humana²²¹. Con palabras de Álvaro Pombo viene a ser esto: “trayectorias vitales imaginarias”, pero que funcionan como “universales concretos”²²².

Rilke es nombrado frecuentemente por Á. Pombo. A la hora de encontrar sentido a la vida, o ver la realidad desde una perspectiva trascendental, o encontrar sentido al sufrimiento, y al amor, Pombo recurre a él. Incluso para expresar alguna que otra idea sobre la religión. Por ejemplo, al final del cuento de “Tío Eduardo” (*Relatos*), hay una referencia al poeta: “A veces se nos llena la conciencia como una vasija y somos el agua desbordante, que diría Rilke” (p.24). La idea de que el hombre tiene la constante tarea de transformarse, y la idea de las relaciones humanas como algo complejo. Á Pombo coincide con Rilke. “Vivir –indica el poeta– es justamente transformarse, y las relaciones humanas, que son lo esencial de la vida, son lo más mudable de todo, lo más fluctuante...”²²³. Igual opinión tiene el novelista a cerca de las relaciones humanas: “Yo tengo cuidado con las relaciones perso-

²¹⁸ Bollnow, o. c., p. 2

²¹⁹ Este autor entiende la condición humana como “el conjunto de condiciones empíricas bajo las que nos ha sido dado el existir”, en Arregui, o. c., p. 47.

²²⁰ Cfr el estudio que ha hecho Choza, J., *Al otro lado de la muerte. Las elegías de Rilke*, Pamplona, EUNSA, 1991. Choza hace un estudio filosófico de Rilke y su relación con el pensamiento de Heidegger, Hegel, Kierkegaard y Nietzsche.

²²¹ Bollnow, o. c., p. 4,

²²² “Epílogo” en Pombo, *Contra natura*, o. c., p. 560.

²²³ Carta dirigida a su cuñado Friederich Westhoff, de 20 años, enviada desde Roma el 29 de abril de 1904.

nales, con facilidad son quebradizas. Para salvar las distancias se deben guardar las distancias”²²⁴.

Rilke es el poeta que mejor se hace eco y alcanza un mayor grado de expresión del desamparo y las dificultades interiores humanas en la literatura. Se caracteriza por la capacidad de dibujar figuras humanas y de poner ante los ojos del lector su destino, un tanto errabundo. Pombo tampoco se queda atrás. En la literatura del exilio los personajes que deambulan por los lugares son seres errabundos con un destino incierto. Y en el ciclo de la insustancia, muchos de los personajes son vidas rotas que están en la deriva. Por ejemplo, Gonzalo Ortega en la novela *Los delitos insignificantes* es uno de ellos. Su deriva existencial termina en la muerte a través del suicidio.

Otra de las similitudes rilkeanas con Pombo está relacionada con el uso de la Biblia²²⁵. Se ha dicho, por una parte de la crítica, que R. M^a Rilke es un “devoto y un apóstata” (F. Soberón)²²⁶. Devoto en tanto en cuanto hace uso del nombre de Dios con respeto. El Dios que aparece en la Biblia es el mismo en el que se apoya y enriquece sus poemas con múltiples citas. Apóstata porque según Yusuf Fernández, Rilke “aceptó claramente los dos conceptos del Islam: La Unidad de Dios [el Tauhid] y la misión profética de Muhammad”. Esta aceptación de Rilke está basada en las palabras que el propio poeta escribió en dos cartas fechadas en 1912 y 1925. En la Carta del 4/12/1912, Rilke afirma: “El Cristianismo ha cortado a Dios en trozos, como si fuera un pastel, pero Al-lah está entero e intacto”²²⁷. Además, Rilke también confiesa, en relación con el más allá, que:

*“No existe vida aquí ni en el Más Allá, sino la Gran Unidad, en la que los seres que nos llevan ventaja, los ángeles, se encuentran en su ambiente. El Ángel de la Elegías (del Duino) [...] no tiene nada que ver con el Ángel del Cielo cristiano, sino más bien con el arquetipo angélico del Islam”*²²⁸.

Además, confiesa, en su viaje a España, cuando está en Córdoba, que:

“Desde que estoy en Córdoba, me siento irritado con el Cristianismo. Leo el Corán de vez en cuando y siento una nueva fuerza dentro de mí... Se dice que éste es un país cristiano, pero la gente ya no es cristiana desde hace mucho tiempo ... En la actualidad, hay una indiferencia ilimitada, iglesias vacías...

²²⁴ Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en Q, n° 209 (diciembre 2001)12b.

²²⁵ Tenemos presente el trabajo de González Grueso, F. D., “El Dios de Rilke en El Libro de las horas”, en *SpRL*, n° 36 (julio-octubre 2007)1-16, en URL:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/rilkehor.html>, consultado el 16/09/2013. Citaremos por este trabajo como González Grueso.

²²⁶ Soberón, F., “Rilke y Dios” en *SpREL*, n° 28 (noviembre 2004-febre-ro 2005)16-19, URL:

http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/d_rilke.html, consultado 16/09/2013.

²²⁷ González Grueso, o. c., p. 3, notas 14 y 15. Cfr., también Fernández Y., *Grandes personalidades del mundo opinan sobre el Islam*, URL:

<http://www.freewebs.com/disociocultural/archivos/Grandes%20personalidades%20del%20mundo%20opinan%20sobre%20el%20Islam.pdf>, p. 16, consultado el 16/09/2013. A partir de ahora, Fernández.

²²⁸ Cfr., Carta del 13/11/1925), en Fernández, o. c., p. 16.

*En realidad, ya no debemos sentarnos a esta mesa, que está llena de migajas. La fruta ya ha sido chupada. Es necesario escupir la piel... Muhammad fue alguien que tenía que venir. Como un río a través de las montañas, él se abrió camino hacia el Dios Único, al que es posible hablar cada mañana sin el teléfono...*²²⁹.

Sin embargo, Rilke es un tanto contradictorio. La influencia más importante en el *Libro de las horas* es la de la Biblia y no la del Corán. Y así lo hace saber el propio poeta en su obra: *Cartas a un joven poeta*, en la carta fechada el 5 de abril de 1903 (Viareggio [por Pisa, Italia]), en la que afirma:

*“De todos mis libros sólo me son imprescindibles unos pocos, y hay dos que están siempre entre mis cosas donde quiera que esté: la Biblia y los libros del gran escritor danés Jens Peter Jacobsen”*²³⁰.

En la poesía de Rilke son visibles múltiples libros de la Biblia: Desde los *Salmos*, por ejemplo, el Salmo 61, 1-3, salmo en el que se pone de manifiesto que Dios es una roca en la vida del hombre, pasando por las Cartas de San Pablo o el *Cantar de los cantares*, el profeta Jeremías, etc.

Creemos que Pombo es hijo de Rilke en el uso y presencia de la Biblia en su obra. La novela pombiana está trufada de citas bíblicas, como los poemas de Rilke. Pombo, como Rilke, se sirve de los textos bíblicos para enriquecer la narración, pues el texto bíblico es parte de la propia narración, haciendo uso de ese texto de una manera muy particular. Esto lo vemos, por ejemplo, en la novela de la primera época, el ciclo de la insustancia, *El parecido*. Doña María se sirve de las palabras del ladrón bueno que habla a Jesús en la agonía de la cruz, recogidas por Lucas:

“Jesús, acuérdate de mí cuando estés en tu reino” (Lc 23,42).

Pombo hace decir lo contrario al personaje:

“No te acuerdes de mí cuando estés en tu reino.

Luego, Pombo recurre al Padrenuestro.

Nuestras deudas. Padre, perdónanos nuestras deudas.

Finalmente, Pombo recurre a san Mateo para expresar a través de las palabras de Jesús, en su agonía, el estado emocional de doña María:

²²⁹ Carta del 17/12/1912, en Fernández, o. c., p. 17,

²³⁰ Usamos la edición de Rilke, R. M., *Cartas a un joven poeta*, Traducción y nota preliminar de José María Valverde, Madrid, Alianza Editorial (Libro de bolsillo), 2012, pp. 34 y 35.

*“Tristeis est anima mea usque ad mortem”*²³¹.

En la misma novela, EP, el padre de Jaime Vidal, el Sr. Vidal, antes de morir, ante doña María, su esposa, afirma: “Acuérdate de mí como soy ahora, María, no como antes” (p.73). Hay una referencia directa al evangelio de Lc: “Acuérdate de mí cuando vengas con tu reino” (23,42). Y doña María, después de una larga noche, tras el funeral de su hijo Jaime, sin haber dormido nada, sólo pensando y repasando qué ha sido su vida, pronuncia una frase del evangelio de San Juan: “Tú eres el camino, la verdad y la vida” (14, 6-9) [EP, p. 73].

En la novela *Contra natura*, Pombo recurre a la parábola del buen samaritano (Lc 10, 29-37), para desarrollar la historia de Ramón Durán, Chipri, su madre, y Paco Allende. Ante la muerte de Chipri, Ramón Durán está solo y desamparado. Salazar y Juanjo Garnacho le dejan solo. Sin embargo, será Paco Allende con su comportamiento samaritano el que acompañará al joven malagueño en sus horas duras. En la misma novela, Pombo recurre a Mt 11,28.

Vemos también influencia de Rilke en Pombo en la concepción del más allá. Rilke confiesa, como lo hemos visto líneas arriba, que “*no existe vida acá ... en el Más Allá*”. Pombo ha confesado muy frecuentemente en foros que no existe vida. Esa idea la ha llevado a la poesía. En sus poemario *Variaciones*, en la variación “Trigésimoctaba”, Pombo confiesa abiertamente, como Rilke, que: “No hay más acá que sirva de paréntesis / Ni más allá que sirva de horizonte/ Imaginado es todo hasta la muerte”²³²

Hay otra idea procedente de Kierkegaard y de Rilke, muy presente en el pensamiento de Álvaro Pombo. Ésta es la dimensión relacional del ser humano. “Para Rilke –indica Aguirre–, el verdadero modo de ser del hombre no descansa en sí mismo, sino en su ser abierto, en su estar en relación”; el ser del ser humano “reside en la relación y nada más”²³³. Idea defendida por Pombo.

*“Creo que no somos seres desvinculados e inconexos, sino que hay una especie de <<familiaridad universal>> y cósmica, por la que los hechos de cualquier ser afectan a los demás seres...”*²³⁴.

El poeta checo es influenciado por un gran maestro dominico, místico, y declarado herético por su postura panteísta, el maestro Eckhart (1260-

²³¹ Mi alma está triste hasta el punto de morir. Cfr. EP, p. 38.

²³² Cfr., Pombo, *Protocolos*, o. c., p. 138, vv. 4-6.

²³³ Idea en la que Aguirre coincide con Bollnow, cfr., Arregur, o. c., p. 74.

²³⁴ Sanye, “La verdad es hoy un valor en baja”, entrevista publicada en el diario La gaceta, 26/08-/2012, URL: <http://www.intereconomia.com/noticias-gaceta/cultura/strong%E2%80%9C-verdad-hoy-un-valor-baja%E2%80%9Dstrong-20120826>, p.[4], consultado el 16/09/2013.

1327). Manzano ve ciertas “afinidades electivas”²³⁵ en sus versos. El dominico entiende y exhorta al hombre a “recogerse en sí mismo”, entrar dentro de sí para llegar a Dios. Eckhart hace una llamada a la interiorización. También el poeta hace una llamada a través del monje en el Libro Tercero, “El libro de la pobreza y de la muerte”²³⁶ a la interiorización. Pombo también exhorta a entrar en sí mismo, a la interiorización, para encontrarse consigo mismo y con Dios en el silencio de sí y en el silencio del entorno. Pombo en una entrevista de A. Lucas, responde a cerca de Dios, de la interiorización y del ser cristiano: “Ser cristiano tan sólo es ver el silencio de Dios. Sólo es real el silencio. [...] La única actitud religiosa posible es el silencio. Dios no dice nada ni tampoco es nada. ¡Hay que vivir en la absoluta dejación!”²³⁷.

Para terminar, vamos a fijarnos en varios presencias. En la Elegía I, Rilke apela al héroe a perseverar y aguantar hasta el final. “[...] el héroe se mantiene y perdura, hasta su / misma caída “ (vv. 39-40)²³⁸. Esa voz rilkeana está presente en la boca de María que, de igual forma, exhorta a su hijo a perseverar en la acción hasta el final. Así traduce Pombo esos versos de Rilke:

“María había enseñado a su hijo poco a poco que en quedarse y en aguantar como se pueda, aunque sea temblando, hay un poder que puede por encima de cualquier victoria que aparentemente pueda con nosotros” (MPI, p. 281).

Otras veces Rilke se hace presente a través del léxico y la construcción de frases paradójicas. Por ejemplo, Rilke en la Elegía I, afirma: “Extraño, no seguir deseando los deseos” (v. 75)²³⁹. Esta expresión es muy frecuente en la narrativa pombiana. Tanto es así que algunos críticos le han reprochado tan uso.

También es muy visible la influencia rilkiana en ciertos héroes. Si el hijo pródigo de Rilke no deseaba ser amado por nadie, ciertos héroes pombianos también lo desean. En Los cuadernos de *Malte Laurids Brigge*, cierra el libro con la parábola del hijo pródigo. Rilke, a través de estos escritos, daría una “versión mítica de su vida”. Y en él se dan las “claves de su fracaso”²⁴⁰, ¿existencial? El joven Malte dejó a todos y se fue a un país lejano, Paría, para encontrarse y encontrar una nueva vida, una nueva libertad; un nuevo ser. Y para ello, decidió no amar nunca. Ciertos héroes pombianos

²³⁵ Manzano, J., “Rilke, desamparo y cobijo”, en URL http://www.tindon.org/julia_manzano/poesia11.pdf, p. 143, consultado el 16/09/2013.

²³⁶ Manzano, o. c., p. 143.

²³⁷ Cfr., Diario *El mundo*, edición del domingo 23 de mayo de 2010, p.53.

²³⁸ Cfr., Barjau, o. c., p. 63.

²³⁹ Barjau, o. c., p. 65.

²⁴⁰ Seguimos el trabajo de Arroyo Redondo, S., “¿Quién es Malte Laurids Brigge?”, en *SRAES*, nº 17 (2008)166, URL: <file:///C:/Users/Javier/Downloads/Dialnet-QuienEsMalteLauridsBrigge-2534360.pdf>

también heredan los deseos del joven Malte. Doña María (EP), Leopoldo de la Cuesta (CR) y Javier Salazar (CN), entre otros, son los otros hijos pródigos de Pombo que no deseaban ser amados. Por eso fracasan en su relación matrimonial (doña María) y con los otros (Leopoldo y Javier).

Finalmente está la muerte. Rilke influye en Pombo en la forma de enfocar la muerte²⁴¹. El poeta tiene muy claro que la vida y la muerte forman parte del ser humano, de la vida misma. Esta experiencia la traduce a poesía, y la lleva al verso. En la Elegía IV, Rilke afirma: “El florecer y el secarse están presentes a un tiempo en / nuestra conciencia”²⁴². El fondo de esos versos es el Salmo 90, donde, igual que Rilke, el salmista destaca la fragilidad del ser humano, equiparado, en esto, al resto de los entes vivientes de la creación. Rilke, como Heidegger, resalta la finitud del ser humano desde el principio. Y como seres en constante fugacidad, somos pobres, menesterosos, como bien lo indica en *El libro de la pobreza y de la muerte*²⁴³. Pombo, a su manera, viene a decir lo mismo en *Protocolos*: “Contra mi voluntad la muerte /hipotecó mi casa y mis recuerdos”²⁴⁴.

Rilke habla de diferentes clases de muertes: está la muerte “innominada” que acontece en los hospitales, experiencia que tuvo en Paría, y la refleja en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*²⁴⁵, frente a la muerte propia. La muerte fina de la buena sociedad, la muerte pequeña, la de los niños; la grande, la de los adultos, y en todas, la muerte terrible²⁴⁶. Pombo se hace eco de Rilke y presenta la muerte desde distintos puntos de vista. Por ejemplo, en la novela *Contra natura* una de las muertes que aparece, frente al suicidio, es la muerte innominada. Chipri, la madre de uno de los protagonistas, Ramón Durán, muere asesinada en la soledad de la noche, sin que nadie la arrope en su partida; muerte anónima y profundamente estúpida. Con un tono lírico, Paco Allende recuerda qué pudo pasar esa noche, quién estuvo presente, en silencio, en la partida de Chipri:

“El mar hizo esa noche las veces de memoria, ¡pobre Chipri! Trajo el rumor del mundo, de su mundo, y fue lo último que oyó: somormujo machado de pe-

²⁴¹ Tenemos presente los trabajos de Llop Pérez, V. J., “Aproximación a la muerte en Rilke”, en XV *Congrés valencià de Filosofia*, “Josep L. Blasco, in memoriam”, Valencia, Facultat de Filosofia i Ciències de l’Educació, 1,2 i 3 d’abril de 2004. 35-43, URL:

<http://www.uv.es/sfpv/congressos/textos/congres15.pdf>; Astrada, C., “La muerte propia”, en AFAR, Agosto 2013, pp. 1-5, URL:

<http://www.archivofilosoficoargentino.info/temporalidad.pdf>,

Cuñado Angulo, I., “Seducción y muerte: la huella de Rilke en Álvaro Pombo”, en URL:

http://www.selgyc.com/19simposio/resumenes_selgyc19.pdf, p. 39, consultado el 16/09/2013.

²⁴² Barjau, o. c., p. 80.

²⁴³ Arreguir, o. c., p. 65.

²⁴⁴ Cfr., Pombo, *Protocolos*, o. c., p. 45, poema n° 3317, vv. 14 y 15. En el n° 5739, Pombo indica: “A ser me acostumbró la muerte”, p. 69, v.20. En el n° 6647, el poeta indica que está seguro de esta muerte: “Seguro... de esta muerte”, p. 79, v.8.

²⁴⁵ Tomamos la cita de Llop, o. c., p. 40.

²⁴⁶ Cfr. Astrada, o. c., pp. 2 y 3.

tróleo, un pájaro desalado que cayó al mar sin sustancia porque el mundo no tiene fundamento” (CN, p. 359).

Pero la muerte de Chipri también pone de manifiesto a un joven, Ramón Durán, su hijo, en busca de un sentido para la propia existencia, tras la muerte de su madre. Dicha búsqueda es acompañada por la angustia ante la muerte impersonal de su madre, muerte que espeja el anonimato teñido de absurdo que impera en una ciudad, en este caso Marbella. Es la misma situación que Rilke refleja en *Los cuadernos de Malte*. Ahí, se retratan los avatares de un joven en busca de un sentido a la vida tras la muerte presenciada.

Rilke como Pombo, denuncian en sus trabajos “la trivialización de la muerte”. Los dos a su manera, reivindican “la profunda significación humana del morir” y la rehabilitación del “sentido de la agonía”²⁴⁷. Rilke y Pombo denuncian la muerte insignificante, estúpida y banal, que se da en el contexto actual. Este tipo de muerte se corresponde con una vida impersonal. Gentes instaladas en existencias inauténticas, regidas en todo momento por la convencionalidad, como bien deja claro, Pombo con la tragedia de Chipri, Rilke como lo dice en *El libro de las horas*: “Señor, da a cada cual la muerte que le es propia”²⁴⁸.

Rilke destaca en *El libro de la pobre y de la muerte* que muchos no saben morir, por eso no tienen su propia muerte. No llegan a madurar y a elaborar su propia muerte. Por eso su vida les es arrebatada desde fuera. Tal es la muerte de Leopoldo de la Cuesta que muere en manos de Esteban (CR). Muerte arrebatada desde fuera; una muerte que nada tiene que ver con él. Leopoldo muere la muerte que le es propia, como ha dicho bien Rilke. Sin embargo, Javier Salazar (CN) y Gonzalo Ortega (DI) afrontan la muerte como el momento privilegiado de la libertad. Lo que antes no se habían atrevido a hacer, ante la muerte, ella les revela el momento de hacer una existencia inauténtica en auténtica, aunque sea en el último momento. Cada uno elabora a su manera una muerte propia. La muerte vivida así, “se revela como el momento privilegiado de la libertad, pues la idea de una existencia auténtica parece identificarse con la tarea de elaborar una muerte propia; y se constituye además como la plenificación de la vida, puesto que sólo en ella la vida alcanza a su ser una totalidad, llega a ser real lo que antes era sólo una posibilidad”²⁴⁹.

Rilke, lo que ha hecho desde sí mismo, lo ha obtenido gracias a una impecable autodisciplina. Pombo, también. Gracias a una autodisciplina,

²⁴⁷ Arregui, o. c., p. 66.

²⁴⁸ Tomamos la cita de Llop, o. c., p. 37.

²⁴⁹ Arregui, o. c. p. 69.

paciencia, férreas, amén de una fe en sí mismo, ha llegado a dónde ha llegado.

2.2.4. La literatura anglosajona.

2.2.4.1. H. James y Á. Pombo²⁵⁰.

H. James y Á. Pombo comparten muchos aspectos en sus narrativas respectivas. Pombo afirma frecuentemente en sus entrevistas, a cerca de su formación literaria anglosajona, la “fascinación” por H. James e I. Murdoch, entre otros. Del primero se decanta por las novelas: *Washington Square* o *The Spolis of Poynton*; de la segunda, lo hace por “toda la obra”. Tanto James como Pombo, los dos, recrean en sus narraciones intimidaciones y temores de personas pertenecientes a la clase alta. La capacidad de inserción, de ambos, en tales intersticios, revela la profundidad de su arte para desnudar el *secreto de almas refinadas* de la sociedad que cada uno le tocó vivir, uno en el XIX, principalmente, otro, en el XX, poniendo al trasluz sus aprensiones y ansiedades, los reticulados más ocultos de una sociedad, de unos personajes, y de una cultura sin lugar a dudas selectas, al menos en lo que a desarrollo de personalidades se refiere.

La novela de H James se encuentra dentro del *realismo psicológico*, la de Pombo, también. En *El arte de la novela* indica el gran novelista que una razón psicológica era, para su imaginación, un objeto pictórico que permitía al mismo tiempo las sutilezas de un análisis psicológico más profundo. La novela ha de recoger y representar la vida en su diversidad: desde el perfil más sutil humano, hasta el paisaje más emotivo de cualquiera de las estaciones. Por eso exigía en *El arte*, el derecho y la obligación de poder tratar abiertamente cualquier aspecto de la vida. Cuando la novela abandona esta tentativa, habrá llegado a una situación extraña. La novela de Á. Pombo también se encuentra dentro del *realismo psicológico*, como H. James. Tal es así que él define su método de trabajo como *psicología-ficción*. Y también él recoge en su narrativa la vida vibrante y emotiva de los personajes, muchos de ellos en busca de sentido no encontrado.

Las novelas de ambos abren las puertas de esos interiores psicológicos por los menos, en el caso de H. James, cien años antes, dibujando *literariamente* un mundo cerrado y completo, sin otro imperativo que la concretización de una obra literaria como objeto puramente artístico. Sus plumas es-

²⁵⁰ Materiales de apoyo: Contreras, G., “Guía básica para leer a Henry James”, *EP*, n° 76 (primavera, 1999) 451-459, URL: http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1704_387/rev76_contreras.pdf; Álvarez, M^a A., “La novela experimental de Henry James: Dimensión poética de <The Beast in the jungle>”, en *ERFilol*, n° 10 (1994) 415-430, URL: <file:///C:/Users/Javier/Downloads/9888-14416-1-PB.pdf>; H. James, “El arte de la novela”, URL: http://www.literatura.us/idiomas/hj_arte.html

tán cargadas de sutilezas que hoy algunas suenan como notas anacrónicas ante los lectores actuales del género novelesco.

En *El expolio de Poynton*, la trama de la novela se centra en una madre viuda y angustiada ante el imperativo legal de entregar sus bienes más apreciados a una nuera indeseada. La madre hace todo cuanto está en sus manos por dilatar la boda de su hijo Owen, único heredero de tal riqueza. Sin embargo, todos sus esfuerzos y despliegues de imaginación serán infructuosos, a pesar de haber estado a punto de ganar la batalla. Mrs. Gereth ansía para su hijo una mujer que ame y admire el mismo mundo amado por ella: la gran mansión de Poynton llena de reliquias y la cual deberá abandonar por falta de feeling con la nuera. En *El parecido* Á. Pombo relata la historia de una madre, Doña María, viuda y angustiada también por una boda no querida; enfrentada en los profundo de su corazón a Mati, su nuera, persona indeseada por pertenecer a otra clase social, y a la cual la considera impresentable. También los esfuerzos de Doña María serán inútiles, Jaime, su hijo, hace caso omiso de su madre y se casa con Mati. Doña María ve que Mati ni quiere a Jaime ni ama y admira el mismo mundo que ella. La casa de Letona, llena de reliquias y de recuerdos, la mayoría ingratos, vuelve a la soledad, al silencio y al abandono por muchos. Entre doña María y Mati tampoco ha habido *feeling* alguno. María se enfrenta a la soledad después de que su hijo Jaime muera en un accidente de moto por razones extrañas, y a un mundo que se le va.

Hay aquí como tema de fondo el tratamiento del problema de la sensibilidad, la soledad, la diferencia entre clases. No se trata de falta o carencia de ella, sino de sus mil variables que conllevan a la unión o separación de las personas, encerrándolas en círculos equidistantes. Un problema muy propio de la sociedad inglesa, donde las clases están muy bien delimitadas y construyen una sociedad acaso más justa y tolerante, precisamente por la existencia de esa clara percepción del problema; y un problema de la burguesía del Santander que A. Pombo conoció de niño, donde cada uno sabía dónde debía estar. Sin embargo, Pombo denuncia además el ocaso de un mundo que se va por otro más abierto y menos marcado. Ambos describe una sociedad, sin lugar a dudas, distinta a la nuestra. Son las pequeñas sutilezas como las mencionadas las que permiten o niegan la relación entre las personas. H. James y A. Pombo exponen y manejan de manera extraordinaria dichas sutilezas, internándose ambos en la mente de sus personajes para recrearlos ante los ojos del lector.

H. James reflexiona constantemente a cerca de su trabajo, de las razones que lo llevan a escribir del modo que lo hace, racionalizando la experiencia del acto de la escritura. Para H. James la literatura (escritura) era como un experimento. James, en su última etapa: *Los embajadores*, *Las alas de la paloma*, y *La copa de oro*, había adoptado el método del dictado. Pombo

también. Y dicta y cuenta las novelas varias veces, en concreto “tres veces”²⁵¹. El método tiene un origen familiar. Y según el novelista hispano, eran una familia de gente habladora, donde hablar era muy importante por lo que se decía y cómo se decía. Por esta razón, Pombo “afloja el tono solemne” de la escritura, y da importancia a las relaciones psicológicas entre los personajes, como las interrelaciones de la vida real.

El secreto de la existencia humana no solo está en vivir, sino también en saber para qué se vive”, decía Dostoievski. Los dos sabían para qué vivir y porqué hacerlo. La narración supone para James un ángulo de mirada hacia la realidad, una estética, desde donde contempla la vida a través de escenas. La literatura será el lugar a través del cual intentará descifrar el fascinante enigma del comportamiento humano. La literatura es como esa ventana indiscreta desde donde se percibe, se capta, se contempla y reflexiona sobre el hacer y el ser humano. Jeff, el protagonista, un fotoperiodista a quien una pierna rota lo tiene confinado a una silla y sin mucho entretenimiento por un tiempo, se dedica a observar qué hacen los demás. H. James también. Es un ser sedentario, desde la literatura recoge la experiencia y la juzga como importante. ¿Qué clase de experiencia? La que se alimenta de la observación, las impresiones y la contemplación. James desarrolla el ejercicio obstinado de la observación. En presencia de la vida tengo reacciones tantas como son posibles. Fruto de la observación, de la reflexión y de la dicción, nació una de las obras maestras de la oralidad: *Otra vuelta de tuerca* (1898). Y Pombo, como sus antecesores, James y Jeff, también es un sedentario, y un “agorafóbico”, un ser, en boca de Ródenas de Moya, retirado del mundanal ruido, como fr. Luis de León, dedicado a la lectura, a la reflexión y, después, al dictado. “Soy una persona más bien solitaria. Vivo muy aisladamente”²⁵² indica el novelista. Las narraciones de uno y otro están llenas de soledad, de soledades. En *Los papeles de Aspern* (1888), uno de sus relatos más logrados, donde la búsqueda de un manuscrito, del poeta romántico Percy Shelley, le permite trazar uno de los más conmovedores testimonios sobre la soledad y el desamor. Los cuentos de Pombo, *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) son otro conmovedor testimonio de soledad y de desamor. Las manías, las aristas, las debilidades y los traumas suelen ser el objeto artístico de muchos de los artistas plasmados todos ellos en las narraciones y en los personajes.

De los puntos de vista y de su crítica implícita, hay dos de especial importancia: el niño y la mujer. El niño de James es narrador-observador y personaje central de la narración. La figura del niño propuesto por James es un ser con valores propios que funciona como punto de vista irónico respecto al mundo establecido y que se adjudica a los mayores. Así es como confiere a

²⁵¹ Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Q*, nº 209 (diciembre, 2001)12b.

²⁵² Ródenas de Moya, o. c., p. 12b.

hechos y cosas vulgares un valor poético y trágico que sirve para articular el relato. El niño se convierte, de tal forma, en un agente indispensable de la narración. Maisie, por ejemplo, encarna la pasión previa al conocimiento. Luego está esa “pequeña ficción perfectamente independiente e irresponsable” que es *Otra vuelta de tuerca*, donde la analogía de James parece llevarnos al mundo de los juguetes: una vieja cajita de plata, una pizca de rapé, una preciosa pequeñez, un cuento de hadas que apela a una credulidad consciente y cultivada, o sea que no es la credulidad del niño.

La vuelta de tuerca es un estudio sobre la magia del mal tan poderoso y terriblemente bien logrado, de la sutil influencia de la mente y del corazón de los seres humanos y del pecado que aqueja este mundo, como no se había escrito en la lengua inglesa desde que Robert Louis Stevenson escribió su ‘Jekyll y Hyde’²⁵³. Por otra parte, otro reseñista anónimo del diario *The Outlook* afirmaba apenas quince días después que:

El corazón del lector se quiebra ante esta imagen de posibilidades terribles, pues los seres corrompidos son niños de edad temprana [...] Aún si aceptamos el hecho de la depravación infantil, si aceptamos que los niños son grandes actores y pueden colocar trabas detrás de las puertas de sus mayores eficientemente debemos negar la continuidad y el grado de corrupción como está sugerido aquí. [La teoría del mal en los niños] está pobremente basada en unos cuantos hechos oscuros, tan desperdigados e inciertos que no pueden sostener una teoría en lo absoluto [...] Su maravillosa sutileza le da al análisis de la situación un aire de precisión científica. Pero el resultado —aunque brillante— es falso y muy cruel.

La vuelta de tuerca fue calificada de inmoral y ofensiva porque planteaba la posibilidad de que el mal pudiera estar presente en el alma de un par de niños. Algo que la sociedad victoriana no podía aceptar. Un comentario que en buena parte sintetiza este conflicto fue hecho por Oliver Elton en 1907: “El señor James ha puesto aún más fuerza en *La vuelta de tuerca*, una de las historias más horrendas escritas en nuestra lengua. ¿Existe alguna limitación en la elección del tema de un artista por la simple cantidad de dolor que puede causar en sus lectores?”

En *El alumno*, H. James describe los pormenores que atraviesan un tutor, el joven Pemberton, y su discípulo, Morgan Moreen, un niño de gran inteligencia y sagacidad perteneciente a una familia de apariencia aristocrática. A medida que transcurre su estancia en esa casa, el joven Pemberton comienza a darse cuenta de muchas cosas: que la familia del niño, esa “banda de aventureros” están un tanto distanciados del niño y de la casa; que

²⁵³ Anónimo, “Magic of Evil and Love”, *The New York Times Saturday Review of Books and Art*, III, 15 de octubre, 1898, pp. 681-2.

Mooren poco a poco se va acercando a él. En esta relación se pone de manifiesta la vieja tradición de la educación entre el magister y el alumno.

Entre *El alumno* y *Lo que sabía Maisie* hay similitud entre estas dos obras. Ambas están protagonizadas por niños, centro de atención de la acción de las historias pero ignorados con lamentable, patético, cruel e insolente descaro. Si en *El alumno* el niño era objeto de las más elevadas alabanzas y de una supuesta sobreprotección, todo ello no hacía más que encubrir una familia desprovista de cariño y movida por la apariencia y el escalafón social. La preocupación por la debilidad y genialidad del niño no funcionaban más que como excusas ante terceros para despreocuparse por su cuidado. En *Lo que sabía Maisie*, la sensación que trasmite James es que la única adulta en todo este circo de refinados pretextos sociales es la niña, la única capaz de comprender el verdadero trasfondo de todo, de su propia vida sin cariño y maquillada de falso afecto. La pequeña bebe la iniquidad como agua.

Á. Pombo también introduce los niños en la narración. Los pequeños personajes pombianos también son narradores y observadores, amén de sufridores, y personajes centrales de la narración. El anónimo narrador en “Tío Eduardo” (*Relatos sobre la falta de sustancia*), es un joven de unos quince años, como Ignacio, está enamorada de tío Eduardo, y ¿de Ignacio?, quizás por eso siente celos de Ignacio y de su tío cuando los ve juntos. Los niños de *El hijo adoptivo*, Pancho y el hijo de ese hombre que se instala en el caserón, su antiguo amante. O la sublimación de la representación infantil a través de dos figuras: Kus-Kús, el prototipo del mal (*El héroe de las mansardas de Mansar*), y Ceporro y el Chino (*Aparición del eterno femenino contado pro S. M. el Rey*). La figura del niño propuesto por Pombo, igualmente que James, es un ser con valores propios que funciona muy autónomamente para su edad, y como punto de vista irónico respecto al mundo establecido y que se adjudica a los mayores. El niño se convierte en un agente de la narración.

El alumno, *Lo que Maisie sabía* (H. James) y *El héroe de las mansardas de Mansard* (Á. Pombo), tienen bastante afinidad. Los narradores de estas tres novelas, omniscientes, dan al lector la sensación que ha provocado en cada adulto la contemplación de los pequeños. En *El alumno*, al joven profesor, Pemberton, su pupilo Morgan, le parece un ser extraño, un tanto alejado del resto de los niños. Indica el narrador que la idea que tiene Pemberton de los niños es confrontada bruscamente con la idea de Morgan. Pemberton percibe que:

[...] durante las primeras semanas de su relación Morgan le pareció tan enigmático como una página escrita en un idioma desconocido; era completamente distinto a los transparentes niños anglosajones que le habían hecho a Pemberton formarse una idea falsa de la infancia. Ciertamente aquel niño

era un libro misteriosamente encuadernado que exigía estar versado en la práctica de la traducción” (El alumno, p.3)²⁵⁴.

Julián también queda un tanto extrañado ante la figura de Kus-Kús. A pesar de su tierna edad, el doméstico percibe, apenas conocer al pequeño, y después de tres largos meses, que

“Kus-Kús, el niño prodigioso, canalla, a pesar de su corta edad y tanta y tan contagiosa fantasía... aún no sabía cómo tratar... Nada tenía nada que ver con nada de cuanto la gobernanta había dicho” (El héroe..., p. 30)

Lo que Maisie sabía describe el envejecimiento del alma de un pequeño al contacto directo con los adultos. En un medio hostil, de mentira, distancia, frialdad, etc., intenta sobrevivir. En *El héroe...*, se describe también el envejecimiento del alma de otro pequeño, Kus-Kús, al contacto directo con los adultos, ya no los padres, huérfano en vida de ellos, porque “los señores están casi siempre de viaje” o ausentes de casa. Si Maisie se deja fascinar por la belleza de Sir Calude, Kus-Kús se deja fascinar por la figura, un tanto ambigua, de Julián. La niña de James respira una atmósfera en que la mentira corre con naturalidad y se presenta ataviada de un encanto exquisito. La pequeña bebe la iniquidad como agua. Kus-Kús, el niño de Pombo, también respira una atmósfera en que la mentira está disfrazada de verdad. Nada es lo que parece; todo lo que parece no es. Mrs Wicks encarna el sentido moral, es una de las solteronas conmovedoras, aunque fea. En *El héroe* también hay una Mrs. Wicks, tía Eugenia, solo que ésta encarna el sentido inmoral en la novela. Es conmovedora, guapa y coqueta. Si los adultos apenas se salvan en la novela de James porque están demasiado identificados con la vanidad humana y mundana, tampoco Pombo salva a los suyos en la suya. En *El héroe*, tía Eugenia muere trágicamente, muere ahogada, ¿suicidio? Ese yo vacío de toda dimensión espiritual lleva a los personajes a destruirse.

Otra cosa es la mujer. Las mujeres americanas de James ejercen su opción de pareja, aunque tímidas y restrictivas, también apuntan a ese espacio de libertad, existente y contradictorio, frente a la severa afirmación de principios que suele atribuirse al universo masculino. La seguridad de las convicciones es inversamente proporcional a la libertad del sujeto. Las mujeres de James son menos enérgicas. James soluciona algunas posturas de sus heroínas con el aislamiento voluntario, renunciando al oportunismo. Las heroínas de James maduran con la experiencia del desengaño. Las mujeres

²⁵⁴ James, H., *El pupilo*, p. 3, URL: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/J/James.%20Henry%20-%20pupilo.pdf

de Pombo llevan algunos de los rasgos de James. Las mujeres de Pombo, a diferencia de James que son menos enérgicas, son más enérgicas. Doña María (*El parecido*) es una mujer orgullosa, llena de energía, sobre todo cuando está en acción ante los demás, implacable. Carolina de la Cuesta (*El cielo raso*) opta por la libertad y el aislamiento: casa, cátedra en la universidad, y seguir adelante, dejando que su primo Gabriel se marche. Carolina sabe renunciar con dignidad. En la novela de H. James muchos de sus personajes femeninos son las reencarnaciones literarias de algún otro, como Minny Temple, cuya muerte, a los veinticuatro años, impresionó a James. Para James, Minny es un símbolo. En la novela pombiana, muchos de sus personajes de mujeres son las reencarnaciones noveladas de su entorno familiar femenino infantil: su madre, sus tías yendo y viniendo, conversando y tomando el té. Así lo hace saber Á Pombo en el “Epílogo” a la novela *Una ventana al norte* (2004). Allí el novelista indica: “Isabel de la Hoz era prima carnal de mi madre y sus hermanas [...] El origen de esta narración es un personajes de quien oí hablar desde muy joven [...] El ambiente melódico de las arrebatadas piezas de breves de Schumann es también el ambiente del Santander invernal, el ambiente de mi niñez y de mi primera juventud y de las historias que oía contar en casa y que yo mismo después reinventaba y prolongaba”²⁵⁵.

Para James el mundo es un juego de apariencias y las relaciones se dan en esa perturbadora galería de espejos que es la sociedad. James recurre al narrador omnisciente. Todo lo que sabemos es porque el narrador lo quiere dar a conocer así como a los personajes. El narrador de James entra en la conciencia del personaje y describe su pensamiento como un fenómeno, con más valor que una acción más. Los personajes de James acceden al mundo a través del diseño psicológico, método que les diferencia y particulariza. James es un escritor introspectivo, como lo es también Jane Austen, a la cual, según los críticos, tuvo presente en su obra narrativa. Con esta estrategia, indica Moreno Hurtado²⁵⁶, el autor da mayor verosimilitud al relato y se refuerza el elemento dramático. Á Pombo hace lo mismo que James. El mundo pombiano es también un juego de apariencias, dándose también las relaciones en ese campo de acción donde el uno es el espejo del otro. Y también el narrador pombiano es generalmente omnisciente, el cual, cuan demiurgo, guía al lector ante aquello que le interesa. Focaliza en un primer plano todo aquello que quiere destacar de la narración. Tal es así que en la mayoría de las novelas, están narradas desde el punto de vista del narrador omnisciente. Así el lector entra dentro de la conciencia del personaje, amén

²⁵⁵ Á. Pombo, *Una ventana al norte*, Barcelona, Anagrama, 2004, p.306.

²⁵⁶ Moreno Hurtado, A., “Jane Austen, Juan Valera y Henry James”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07033863289647351867857/p0000001.htm> , p.16.

de hacerlo en los pensamientos del mismo, y sabe qué piensa en una situación concreta o por qué ha actuado así en algún momento. Si James es un novelista introspectivo, heredando la técnica de Austen y de Valera, Á Pombo también lo es como sus referentes, James y Austen, entre otros. A James, con esa técnica de los espejos le interesa resaltar el contraste entre el bien y el mal. Pombo hace lo mismo.

H. James utilizó el mito de la clase media acomodada, Pombo también. Con ello pretende hacer una crónica de la vida y obras de aquella clase, así como de las contradicciones en las que vivían. Pombo lleva a la novela la clase burguesa de una época en decadencia, la burguesía santanderina, símbolo de la burguesía del resto de España, con sus más sombras que luces.

Dejamos el mundo del H. James y nos volcamos en otro de los mundos influyente en Á Pombo: Iris Murdoch, su pensamiento y narrativa.

2.2.4.2. Iris Murdoch y Á Pombo.

La novela es uno de los más puros reflejos de la sociedad de una época. Un novelista contemporáneo debe saber retratar la sociedad en la que vive. Pero el contexto social no lo es todo, es parte de un todo. Por eso el novelista ha de tener en cuenta, además de lo social, la individualidad de cada personaje, su descripción psicológica y sus comportamientos, su espíritu individual y diferente con respecto a otros, amén de las relaciones recíprocas entre ellos. El novelista ha de crear esa ilusión de que sus personajes tienen vida propia. Pombo ya indicó en *El metro de platino iridiado*, que “el estilo es fruto de la singularidad de cada estilista”.

Pombo es un admirador de Iris Murdoch²⁵⁷. Ésta entiende que el buen arte debe satisfacer la búsqueda de la verdad, no el realismo: “en el buen arte no nos preguntamos por el realismo, sino por la verdad”²⁵⁸. En estas coordenadas, ¿se podría afirmar, por tanto, que la novela pombiana está influida por la novela de Murdoch? Si es así, ¿en qué manera?

Vamos a desarrollar nuestra hipótesis. Y empezamos el desarrollo de nuestro análisis hipotético con el pensamiento filosófico-moral de Iris Murdoch. Según aporta Castillo Martín, I. Murdoch define sus novelas desde el concepto de “psicología moral”:

“La novela en sí, por supuesto, todo el mundo de la novela, es la expresión de una concepción del mundo. Y uno no puede evitar hacer esto. Cualquier nove-

²⁵⁷ “Mis poetas favoritos, que ya están fijados hace muchos años: Eliot y Rilke, entre los no españoles, o narradores como Iris Murdoch, Sartre...”, Marchamalo, J., *CH*, nº 659 (mayo 2005)113.

²⁵⁸ Manejamos para este parte de la tesis, el trabajo de Castillo Martín, M^a J., “La psicología moral en las novelas de I. Murdoch”, Memoria para la obtención del Grado de Doctor, Madrid, Universidad Complutense, 1999. p.1. A partir de ahora aparecerá como Castillo, 1999.

*lista produce un mundo moral y hay una especie de concepción del mundo que se puede deducir de cada una de las novelas. Y, por supuesto, tengo mi propia filosofía en un sentido muy general, una especie de psicología moral podríamos llamarla en lugar de filosofía”*²⁵⁹.

En esta línea filosófica y moral también Álvaro Pombo tiene su pensamiento filosófico y moral. Si el método de trabajo de la Murdoch es la “psicología moral”, el método de trabajo de Pombo es la “psicología ficción”. También él entiende y defiende que todo novelista, como la Murdoch, produce un mundo moral en sus novelas. ¿Qué es, acaso, *Contra natura* sino un alegato contra la superficialidad? ¿Acaso no hay en la narrativa novelada pombiana una llamada aleccionadora sobre el bien y el mal amor a través de los héroes universales de sus narraciones? Si la Murdoch es una filósofa y novelista que penetra en lo más profundo del ser humano, el ser heideggeriano, desde el que examina los aspectos morales al abrir en canal al hombre, a todo aquel que se guía por sus propios deseos o voluntad. Pombo no se queda a la zaga. El novelista también examina, como lo hace Murdoch, al héroe —al universal concreto— en lo más profundo de su ser, la conciencia, para averiguar qué va a hacer y por qué lo va a hacer así. Pombo confesó públicamente, en la presentación de su novela *El metro de platino iridiado*, que su “intención ha sido demostrar cómo es posible hacer el bien en este mundo”²⁶⁰. Pombo apuesta en su narrativa por una ética de la rectitud moral.

Iris Murdoch es una gran conocedora del existencialismo y de Sartre, y por ello, claramente influenciada por el movimiento existencialista y por el novelista francés. Del existencialismo sartreano toma el tema moral, pero lo interpretó a gusto y manera propia porque no ofrecía “una barrera a la reafirmación romántica”²⁶¹. En la narrativa pombiana también es patente la línea existencialista, como está presente también Sartre. Como bien deja escrito Pombo en el “Epílogo” de la novela *Contra natura*,

*“fuimos también educados, a menos el sector más inquieto de mi generación, en el existencialismo poético y filosófico”*²⁶².

Otra de las influencias que I. Murdoch tuvo fue la de la filósofa S. Weil. Esa influencia es manifiesta en la idea de servicio al prójimo. Para I. Murdoch prestar atención a los demás es un medio de mejora moral. Según la Murdoch, el ser humano mejora y se conoce mejor en tanto en cuanto se abre a los que están a su alrededor, en lugar de encerrarse en su egoísmo

²⁵⁹ Castillo, o. c., p. 34.

²⁶⁰ Cfr. *ABC Cultural*, jueves 22-11-90, p. 53a.

²⁶¹ Castillo, o. c., p. 28

²⁶² Pombo, Á., *Contra natura*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 557-558.

personal. Un rastreo por la narrativa pombiana también coloca al lector ante la misma defensa moral de Pombo. Para el novelista, la acción y el servicio al otro, a ese tú que tienes delante, es fundamental, como mejora moral y como expresión de una religión.

Según J. Conradi, el pensamiento murdochiano flirtea entre un atenuado existencialismo hacia un cuadro mucho más religioso en una línea budista. Además, hay que añadir a Platón y a Freud. Con el primero se siente mucho más identificada; con el segundo se vale de él para el estudio del hombre —a través del personaje—. Amén de todo lo anterior, se aprecia en las novelas de Iris un cierto matiz intelectual al estilo de G. Eliot, además de las preferencias por el mundo de clase media-alta, al estilo de J. Austen. Hay huellas de la ficción, tanto en la profundidad psicológica de los personajes como en el aporte moral, de los escritores Dostoievski y H. James.

A nuestro juicio también Pombo tiene en su haber narrativo ecos de muchas figuras mentadas anteriormente, desde Platón hasta H. James. Así se lo hace saber Pombo a Ródenas de Moya²⁶³ en una entrevista que éste último hizo al escritor. Allí, éste le contestaba, allá por el año 2001, lo siguiente:

*“Es verdad que me fascinaron y siguen fascinando las novelas de Henry James, quizá novelas como Washington Square o The Spoils of Poynton por destacar dos. Y desde luego, mantengo mi entusiasmo por toda la obra narrativa de Iris Murdoch, [...] Además de ellos, ha tenido extraordinaria importancia en mi gusto narrativo Jane Austen: toda su obra casi por igual. [...] Aún me sigue pareciendo Austen insustituible en la formación de cualquier escritor serio. También Henry Fielding con el Tom Jones y Middlemarch de George Eliot. Ha sido muy importante también E. M. Forster”*²⁶⁴.

Si tomamos la novela *El parecido* (1979), una de las más filosóficas del conjunto pombiano, se percibe en ella la clara presencia de Platón. No solo con la cita del *Sofista* (236 a-b) que abre el libro, sino también en el tratamiento filosófico que el novelista hace con los personajes²⁶⁵. Pombo, a través de ellos, cuestiona la realidad y la capacidad de la literatura para reproducirla. Anteriormente, Pombo había recurrido a la filosofía para plantear ese cuestionamiento, sirviéndose del protagonista en el cuento: “El regreso [I]” (*R*, pp.50-63). En este cuento, Eduardo Valero reflexiona filosóficamente acerca del lenguaje y de la realidad:

²⁶³ Cfr., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, *Q*, n°209 (diciembre 2001)11-18.

²⁶⁴ *Ibid.*, o. c., p.16c.

²⁶⁵ Así opina Eymar Benedicto. Todo el tratamiento que Pombo hace en la novela *El parecido*, “desde la caracterización de los personajes a las citas en latín, pasando por la utilización simbólica del espejo constituye un desarrollo magistral del pasaje platónico que abre el relato”, en “Crítica de la razón impura: La utilización literaria de la filosofía en la narrativa del Álvaro Pombo”, *CN*, o. c., pp. 141-142.

“Qué significa lo que parece que significa algo sencillamente porque ahí está, porque existe, porque es dato, datum, donum perfectum? ¿O son los significados –una vez que salimos de la espejante, estricta sinonimia de todos los términos– sólo guiños, equivocidad emotiva, juegos de palabras que parecen referirse con precisión a cosas porque se refieren con precisión a otras palabras?” (pp. 62-63).

Según Conradi, una verdadera vida religiosa consiste en no creer en Dios, y no tener esperanza alguna en una vida eterna. Murdoch piensa de forma similar, sus personajes, aspirantes a santos, no creen en Dios ni en la vida eterna. Pero Murdoch defiende la religión, y, dentro de ella, la oración, como modo de reflexión y como forma de mejora moral²⁶⁶. Así mismo, cree y defiende la vida como lugar de acción del bien, sobre todo, al otro. Por eso, para Murdoch nuestra vida moral es análoga a la del arte puesto que para que el artista refleje la realidad debe prestar atención a lo que hay a su alrededor de la misma forma que nosotros sólo alcanzaremos plenitud moral si hacemos lo mismo.

Pombo también se sitúa en la vida en la misma línea que su admirada Murdoch. Él ha mantenido públicamente que “no hay nada después de la muerte”, aunque matiza también que “al amado le deseamos la eternidad”²⁶⁷. Muchos de los héroes pombianos no creen en Dios; diríamos que son ateos, y, por consiguiente, no aspiran a la vida eterna. Un fragmento de la novela *Contra natura* viene a resumir la postura de Pombo ante el mundo de la religión. ¿Qué ha quedado, sin embargo, de su fe? Las voces de varios personajes nos pueden orientar. Por ejemplo, Allende ha llegado a la conclusión que “Dios no puede intervenir en el mundo”, porque si lo hiciera, “sería parte del mundo y no sería Dios” (p.111). Durán tampoco cree en la Providencia, porque para él, Dios no existe. “Dios no existe. Así que ni nos cuida ni no nos cuida. No existe” (p.112). Aunque, como su madre, cree en santas y vírgenes milagreras, además de los ovnis y la inmortalidad del alma (p.113). Es la incoherencia de alguien que puede decir: “No creo en Dios”, pero “creo en la resurrección de los muertos” (p.113). A él, sin embargo, le sorprende la idea del “homosexual cristiano” (p.114), porque “gran parte de la hostilidad contra los homosexuales que Durán había respirado en el colegio, y en el instituto, y en las asociaciones deportivas, y en los gimnasios, y, por supuesto, en sus vecinos, tenía un origen cristiano, religioso, doctrinal” (p.114). A pesar de todo eso, Durán queda sorprendido al escuchar al contradictorio Allende: “Yo lo soy, y:

²⁶⁶ Cfr., Castillo, o. c., p. 41.

²⁶⁷ Cfr. *Ideal de Granada*, martes, 17 de febrero de 2009, p. 57.

“- Yo sigo teniendo fe en Jesucristo”, dice Allende, aunque “estoy muy alejado de la Iglesia católica...” (CN, p.357).

Sin embargo, Pombo afirma públicamente acerca de la pregunta sobre ¿Cómo es el Dios de Pombo?, hecha por G. Balbona, que:

La respuesta es complicada. Explicar eso de ser cristiano es complicado; cómo explicar que crees en un algo que no se puede ver y que no lo entiendes pero lo crees. Podemos concebir especulaciones y la teología entera es una gran especulación sobre Dios. El silencio de Dios no es ausencia de él, sino la necesaria ascética para limpiar a Dios de las excrecencias del discurso que hemos ido realizando. Creer en Dios, ¿implica también creer en los milagros de la virgen de Lourdes?; ¿significa aceptar la autoridad del Papa sin más? La fe es una experiencia subjetiva. No tenemos experiencia de Dios pero podemos ver cómo se han comportado los hombres que han creído. De Dios no se sabe nada, hay que entrar en la gran noche del espíritu²⁶⁸.

El pensamiento de Pombo coincide con la postura que al final de la vida, I. Murdoch mantuvo. Castillo Martín indica, acerca de esa postura, que

“Hoy en día [I. Murdoch] se considera a sí misma como cristiana, aceptando la realidad de Cristo como ejemplo moral, aunque no como ser sobrenatural”²⁶⁹.

Por lo expuesto hasta ahora se percibe que I. Murdoch ha dejado una huella más que notable en Álvaro Pombo. Lo mismo se podría decir de otro autor muy presente, G. Greene. Y sabemos por el novelista que los dos “han sido autores fundamentales en mi vida”, según afirmaba en la entrevista que le hizo J. M. Giráldez (16 de febrero de 2012)²⁷⁰.

Profundizando un poco más en nuestra investigación, Murdoch refleja a través de sus novelas el comportamiento y las costumbres de los más variados personajes, describiéndolos psicológicamente, y es también curioso, el realismo con el que nos presente a sus personajes. La novelista filósofa también introduce al lector en un complejo mundo de relaciones sexuales y de vida religiosa.

²⁶⁸ Cfr., *Diario Montañés.es*, miércoles, 4 de enero de 2006,

<http://www.eldiariomontanes.es/pg060104/prensa/noticias/Cultura/200601/04/DMO-CUL-096.html>

²⁶⁹ Cfr. Castillo, 1999, p. 42.

²⁷⁰ Cfr., “Una mañana con Álvaro Pombo”, *Literatura en su tinta*, blog elcorreogallego.es, 16 de febrero de 2012, URL:

<http://blogs.elcorreogallego.es/literatura-en-su-tinta/2012/02/16/una-manana-con-alvaro-pombo/>, p.4.

Entre los rasgos más reiterativos y comunes en sus novelas, según aporta en su trabajo Castillo Martín (1999) está el “realismo psicológico”²⁷¹. Una de sus primeras novelas, *Bajo la red* (*Under the Net*) tiene un contenido de gran realismo. Iris Murdoch, indica Castillo Martín, es una minuciosa descriptora y pintora de la conciencia humana. “La descripción de los personajes es tan auténtica que nos introduce de lleno en la piel y el corazón de sus personajes”²⁷². Así provoca en el lector cercanía o distancia, sentimientos de aprecio o desprecio, piedad, caridad, etc. En esa línea descriptiva de los personajes, Iris Murdoch hace un análisis consciente del pensamiento de sus héroes. Las ideas aparecen a través de las reflexiones o los conflictos mentales²⁷³. Podríamos afirmar que I. Murdoch hace una fenomenología de la conciencia de sus héroes.

Álvaro Pombo también milita en el realismo. La crítica literaria lo ha ubicado en el realismo subjetivo. Uno de esos críticos que ha seguido de cerca la trayectoria de Álvaro Pombo es J. C. Mainer. En el artículo: “Introducción al realismo de Álvaro Pombo” (2004)²⁷⁴ pone de manifiesto la estética realista pombiana. Mainer percibe como tal estilo tanto los idiolectos de los personajes: hablas de mujeres, niños, etc., como los objetos que aparecen en las novelas: marcas de productos: *Ducados*, *Nesquik*, colonia *Álvarez Gómez*; prensa: *El País*, *Cambio 16* (*Los delitos insignificantes*, 1986). Todo ello forma parte de ese realismo, al que el crítico lo llama “realismo menor”²⁷⁵. Pero hay otro, ¿acaso mayor?, en el que Pombo se singulariza: la conciencia. Pombo también hace una fenomenología de la conciencia. Este tipo de realismo iría en consonancia con el de Murdoch. Pombo, como Murdoch, hace un análisis pormenorizado tanto del pensamiento como de cuanto ocurre en la conciencia del héroe. Y para que el lector sepa a qué atenerse en relación a lo que lee y pasa en el héroe, Pombo recurre al paralelismo entre la descripción del paisaje y el estado de ánimo del ente literario en ese momento. Por ejemplo, los estados melancólicos suelen ser representados por paisajes lluviosos, horizontes plomizos. Los estados alegres, radiantes de bondad, suelen ir acompañados por luz. Un ejemplo lo tenemos en María en la novela *El metro de platino iridiado* (1990).

En todas las novelas hay un gran realismo subjetivo y objetivo en sus personajes y en los objetos y contexto. Aquí radica uno de sus grandes logros de Pombo, como también su referente, Murdoch, transmitir al lector ese facto de autenticidad y realismo.

²⁷¹ Cfr. Castillo, 1999, p. 53.

²⁷² Ibid, o. c., p. 54.

²⁷³ Ibid, o. c., p. 55.

²⁷⁴ Mainer, J. C., “Introducción al realismo de Álvaro Pombo”, en *CN*, o. c., pp. 17-40.

²⁷⁵ Mainer, o. c., p.19.

Otra aportación de Murdoch a Pombo es el marco geográfico (Castillo Martín)²⁷⁶. Murdoch describe minuciosamente lugares externos –Londres– como internos. En *Jackson's Dilemma*, por ejemplo, aparecen grandes mansiones. También Pombo recurre al marco geográfico en su narrativa. En la novela *El héroe de las mansardas de Mansard*, apenas iniciada, el narrador omnisciente traslada al lector a:

“Aquella casa, de aire francés, con mansardas enormes que asomaban entre macizos de chimeneas. Estatuas de bronce, grandes y pequeñas, que añadían elocuencia al balconaje. Y los seis miradores destellantes, encaramados muy por encima de los árboles de la plazuela de San Andrés, tan elegantes y casi tan audaces como los mástiles de los veleros fondeados frente al Club de Regatas, al socaire del puerto” (p. 7).

El emplazamiento de la narrativa de Murdoch es Londres (Castillo Martín, p.57), sus alrededores, condados, etc. En las novelas de Pombo, Londres es una de las ciudades protagonistas. Los protagonistas de *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) viven en ella, en los alrededores o dejan Londres para venir a España. Gonzalito en *El metro de platino iridiado* (1990), lo mismo que Gabriel Arintero en *El cielo raso* (2001), y también el autor, Álvaro Pombo, marchan a Londres. Allí viven un tiempo donde presumiblemente han cambiado. Amén de Londres, Madrid, Letona (Santander) son los lugares donde se desarrollan las tramas de las novelas. Escenarios geográficos mayoritariamente realistas.

Otra de las características de la narrativa de Murdoch es la presencia de intelectuales; muchos de ellos fracasados (Castillo Martín, p.63). En esa colmena de personajes hay escritores, filósofos, pintores, historiadores. A pesar de ser intelectuales y artistas, dejan mucho que desear como personas. La novela pombiana está plagada de filósofos y escritores, muchos de ellos también fracasados, como Gonzalo Ortega (*Los delitos insignificantes*, 1986), Pancho (*El hijo adoptivo*, 1984). Entre los filósofos faltos de sustancia están Martín en la novela *El metro de platino* (1990) o Juan Cuesta en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006). Igual que Murdoch introduce en toda novela un intelectual o un artista, Pombo también hace lo mismo. Estos profesiones, intelectuales y artistas de la novela de Murdoch, responden a la clase social predominantemente media-alta. En la novela de Pombo, también. Unos son rentistas: Javier Salazar (*Contra natura*), Eduardo (“Tío Eduardo”, *Relatos...*).

Castillo Martín indica que Murdoch utiliza este tipo de personajes de clase medio-alta porque así “le resulta más coherente expresar sus ideas”. A

²⁷⁶ O. c., p. 56-58.

través de esos personajes muy cualificados y preparados, Murdoch “expresa sus teorías acerca del arte y la moral”²⁷⁷. Nosotros creemos que Pombo hace lo mismo con sus héroes. A través de ellos, los escritores, expresa su concepción de la novela; a través de los filósofos, su filosofía de la vida y la manera de pensar. La utilización de la filosofía por parte de Pombo es evidente. Lo hace de una manera ornamental,

*“Confieso que siempre me interesó más la filosofía por su relación con la elocuencia que por su relación con la verdad”*²⁷⁸.

Pombo también se sirve de la filosofía en el plano formal para reflexionar acerca de la realidad y del hombre. Por ejemplo, el narrador, a través del personaje, se pregunta en el cuento “El regreso” acerca del lenguaje y la realidad:

*“¿Qué significa lo que parece que significa algo sencillamente porque ahí está, porque existe”*²⁷⁹.

Otro de los rasgos de la narrativa de Murdoch, presente también en la narrativa de Pombo, es las referencias cultas²⁸⁰. Las novelas de Murdoch están plagadas de referencias a filósofos, pintores, escritores. Por sus tramas aparecen H. James y Conrad, Heidegger y Kafka, Wittgenstein, Mozart, Shakespeare. También la novela Pombina está enriquecida con citas culturales diversas. Referencias de toda clase, desde religiosas, hasta literarias. Rilke, Foster, H. James; citas veladas o desveladas tanto de AT como del NT, en concreto, del evangelio: Jn, Mt 5,13; 11,30; pasando por la filosofía, Hegel, Kant, Kafka, Platón y tanto otros. Por ejemplo, en la novela *El cielo raso* (2001), Pombo recurre a Spinoza, en concreto, a la proposición XII de su *Ética*, donde se dice:

*“El alma imagina aquellas cosas que aumentan o favorecen la potencia de obrar de nuestro cuerpo”*²⁸¹.

Pombo no solo consigue con esta práctica una estética de la narración, sino también, una profundidad narrativa.

²⁷⁷ Cfr. Castillo Martín, o. c., p. 64.

²⁷⁸ Citamos por la edición de Pombo Álvaro, *Alrededores*, o.c., p. 225.

²⁷⁹ Cfr., Pombo Álvaro, *Relatos sobre la falta de sustancia*, Barcelona, Anagrama, 2006, p.62.

²⁸⁰ Cfr. Castillo Martín, 1999, pp. 68-70.

²⁸¹ Cfr. Pombo, Á., *El cielo raso*, Barcelona, Anagrama (col. Compactos), 2003, p.234.

La introspección psicológica y la retrospección también son rasgos compartidos por Murdoch y Pombo. Castillo Martín subraya como la retrospección (flash-backs) es muy frecuente en la narrativa de Murdoch²⁸². Pombo también recurre a esta técnica literaria en su novela. Hay narraciones donde aparecen oscilaciones entre presente y pasado, por ejemplo, en el cuento “Tío Eduardo” (*Relatos...*), el narrador en primera persona parte del ayer, recuerda, hasta llegar al hoy, una persona mayor, anónima, sola. Como afirma algún que otro crítico, Aranguren, por ejemplo, Pombo recurre a la recreación de un mundo, y

*“[...] a la búsqueda de un pasado personal y familiar, del tiempo vivido y, por censurado, no vivido enteramente y que necesita liberar”*²⁸³.

Iris Murdoch, una de las mejores novelistas británicas del siglo XX. Como sus novelas fueron escritas a mano y el trabajo de edición fue ligero “Se sabe que Iris Murdoch sólo escribía a mano, que hacía pocas revisiones de los pasajes (en sus novelas) y enviaba los manuscritos a sus editores con posibilidades muy restringidas para hacer correcciones”, dijo Garrard que encabezó la investigación. Pombo también. La novela pombiana tiene un proceso creativo largo. La primera edición está dictada y escrita a mano. En la segunda y la tercera redacción entra el proceso selectivo de amplificación o reducción de datos.

Creemos que con este análisis comparativo entre Murdoch y Pombo queda suficientemente expuesta la influencia de la escritora y filósofa londinense, Iris Murdoch, en el pensamiento y en la narrativa novelada de Álvaro Pombo.

Dejamos el mundo de las influencias y nos trasladamos al pensamiento de Álvaro Pombo, reflejado en el hombre y su existencia.

2.3. El pensamiento de Pombo sobre el hombre.

En el “Epílogo” de la novela *Contra natura*, el propio autor indica las líneas de acción presentes en su vida narrativa: El existencialismo poético y filosófico, además de la responsabilidad y el compromiso, valores cristianos e importantes en la vida de toda persona. Según Pombo:

²⁸² Cfr. Castillo Martín, 1999, p. 88.

²⁸³ Aranguren, J. L. L., “El mundo novelesco y el mundo novelístico de Álvaro Pombo”, *LCN*, nº 24 (marzo-abril) 44.

*“Fuimos educados con severidad, con cierta urgencia por crecer y convertirnos en personas mayores, y fuimos también educados, a menos el sector más inquieto de mi generación, en el **existencialismo** poético y filosófico. Una de las ideas de entonces fue la de **autenticidad**. Frente a la existencia inauténtica (el célebre decir lo que se dice, hacer lo que se hace, heideggeriano y sartreano), nosotros vivimos la **ética de la responsabilidad personal, del compromiso**”²⁸⁴.*

Se puede afirmar, por tanto, que la narrativa pombiana, ¿es existencial? Creemos que sí. Se puede afirmar, yendo un poco más lejos, que la narrativa de Álvaro Pombo tiene tintes existenciales y trascendentes. Mejor, ¿en qué medida la novela pombiana es una ficción existencial trascendente?

En este punto trataremos de demostrar cuanto afirmamos líneas arriba, a través de un análisis existencial, después de haber rastreado la narrativa pombiana. Antes de sumergirnos en la novela pombiana, intentaremos definir algunos conceptos arriba expresados.

Por análisis existencial entendemos, nos apoyamos en el pensamiento de Frankl, ese estar-en-pregunta constaste por valores vivenciados o anhelados del ser humano concreto. “El análisis existencial entiende efectivamente en lo más profundo el ser humano como ser responsable, y se entiende a sí mismo como <análisis referido al ser responsable> [...] La responsabilidad de nuestro ser no lo es solamente <en la acción>, sin que tiene también que serlo forzosamente <en el aquí y ahora>, en la concreción de esta o aquella persona y de esta o aquella situación suya en cada caso. Esta responsabilidad del ser es siempre una responsabilidad *ad personam* y también *ad situationem*”²⁸⁵.

Desde el punto de vista del análisis existencial, la existencia se convierte en un proyecto de vida en el cual el vivir con autenticidad (autoaprobación) es lo fundamental. Es decir, el ser humano concreto alcanza la realización de su existencia (sentido) en la vivencia afirmativa de los valores. Desde esta perspectiva, la existencia, en la línea de V. Frankl, se convierte en construir una vida²⁸⁶, concreta, con pleno sentido, en libertad, fidelidad a sí mismo (autenticidad) y responsabilidad.

En consecuencia, el ser humano concreto, desde su existencia concreta, y desde ese estar-en-constante pregunta no solo se convierte en un constante interrogador de sí y ante el otro, ante lo otro, un desafío constante de

²⁸⁴ En “Epílogo”, Álvaro Pombo, *Contra natura...*, pp. 557-58. El subrayado es nuestro.

²⁸⁵ Cfr. V. Frankl, *La presencia...*, o.c., p.19.

²⁸⁶ Vida para Frankl, luego veremos en Pombo este pensamiento, consiste en que “no es el hombre quien ha de plantearse la pregunta por el sentido de la vida, sino que más bien sucede al revés: el interrogado es el propio hombre; a él mismo toca dar la respuesta; él es quien ha de responder a las preguntas que eventualmente le vaya formulando su propia vida; sólo que dichas respuestas serán siempre una respuesta objetivada en los hechos: solamente en la acción, en el actuar, pueden encontrar respuesta verdadera las preguntas vitales; esta respuesta se da en la responsabilidad asumida en cada caso por nuestro ser”, en *ibid*, pp. 18-19.

si, sino que en la comprensión existencial de sí mismo, cada uno está verdaderamente ahí para, ante sus preguntas vitales, encontrar sus respuestas, y responder a su vida en libertad. Pombo afirma lo anterior con el tono y seriedad que le caracteriza. A saber:

“[...] el hombre es una existencia abierta que se da a sí mismo libremente una configuración a lo largo de la vida” (“Epílogo”, CN, p.559)

Hemos afirmado que la novela pombiana forma parte de una narrativa existencialista. Creemos que así lo es por una serie de características. A saber. El existencialismo tiene, pese a manifestarse en numerosas y diversas tendencias, una serie de características. En primer lugar el objeto del movimiento existencialista es una reflexión sobre la existencia humana concreta. Una existencia, muchas veces a la manera unamuniana (congoja), heideggeriana (angustia), o sartriana. Pombo va en esa línea. Se sabe por boca del autor que:

“ Yo vivo conscientemente una experiencia de la realidad desencantada. Mi experiencia del mundo es la experiencia del fracaso y de la contingencia del hombre” (“Prólogo”, VSF, p.19).

En la novela pombiana encontramos tal propósito, tanto desde una perspectiva personal como de personajes. ¿Se puede afirmar, por tanto, que Pombo analiza su vida, madura, adolescente, infantil, incluso, con sus luces y sombras, aciertos y desaciertos, a través de esos personajes de las novelas? ¿Acaso Gabriel Arintero no es el Pombo maduro que marcha a Londres después de la gran frustración hispana? (CR). ¿Acaso no es Kus-Kús ese niño solitario de la alta burguesía, el niño Pombo? (HMM). Creemos que sí. Y lo creemos porque, Pombo, través de la ficción novelada, analiza otras vidas, y a través de ellas, se psicoanaliza, para, a través de esas vidas y esos personajes, afrontar la vida, su vida, esa vida que tanto le cuesta vivir, y asumir ciertas características propias de su personalidad. En el “Epílogo” de la gran novela *Contra natura* se lee:

“ Lo que aquí se expone son trayectorias vitales imaginarias. A mí me parece que la ficción es capaz de proponer casos individuales [¿de su propia vida?] que funcionan como universales concretos. Y el interés de la ficción es la solidez con que se Especifican los detalles de las relaciones concretas” (p.560).

En segundo lugar, el existencialismo no solo analiza las vidas de, sino las vidas concretas de, aquí y ahora. Se fija y reflexiona sobre actos concretos, sobre experiencias concretas, a través de las cuales se revela lo que es la

existencia humana concreta. Es decir, lo que la vida pide a cada uno en concreto, según qué es cada uno. El interrogado es el propio y concreto hombre, y a él mismo toca dar respuesta. Durán, creemos, que responde a cuanto afirmamos.

“Y yo estoy aquí contigo y tú intentas disculparme, porque eres un buen tío y te doy pena, y mientras tú lo intentas yo pienso en ellos dos metiéndose mano y siento celos y envidia y quiero estar allí, y a la vez siento horror de mí mismo por no haber hecho algo para ayudar a mi madre. Y sé que según pasen los días la iré echando en falta y me aumentará la culpa porque nada hice por ella ni puedo ahora pensar en ella por completo, porque pienso en ellos dos, que igual ser ríen ahora de mí [...]

“-El hecho de que pienses en ello, el sentirte avergonzado, siempre se le ha llamado a eso arrepentimiento, se la llama dolor de corazón. Y no todos lo tienen: muchos nunca lo han tenido, incluso portándose mucho peor que tú...” (CN, p.357).

En tercer lugar, el existencialismo se fija en la existencia como puro devenir. La vida de cada ser humano es un ser en acción, acto, y responsabilidad. Es decir, dar respuesta lo más adecuadamente posible a lo que la situación requiere. Allende, una vez más, creemos que es un buen ejemplo. El conocimiento de su verdadera situación le hace pensar cuando Allende descubre su responsabilidad ante Durán y ante el mundo. Ha de hacer aquello que la situación más verdadera exige.

“Esta máxima dice: hacer lo correcto con independencia de que nuestras intenciones la hacerlo sean claras o turbias, buenas o malas. De alguna manera se trata de hacer el bien, lo que es adecuado y correcto, con independencia de que mis motivos sean egoístas o altruistas. Allende sabe que en su deseo de ayudar a Durán puede haber ahora mismo un deseo de hacerse con el muchacho, poseerle, adueñarse del chico. Si, preocupado por esta mala voluntad, está codicia, se asustara y no acudiera en ayuda del chico, Allende obraría mal. Es cierto que el chico le gusta, pero la acción correcta debe ejecutarse con independencia de que le guste o no” (CN, p. 350).

En cuarto lugar, el existencialismo se fija en la existencia personal, deveniente y temporal, está en un aquí y ahora, amén de estar abierta a las otras existencias humanas. Pombo lo entiende así, y lo refleja así también. Para él, el hombre es:

“una existencia creadora, abierta al futuro, en trance de darse a sí misma su propia configuración esencial [...] abierta que se da a sí mismo libremente una configuración a lo largo de la vida. La naturaleza única que yo estaba

dispuesto a aceptar era aquella construida por cada uno de nosotros” (CN, p.559).

Y en la línea de algunos pensadores, como Unamuno, G. Marcel, incluso K. Jaspers, Pombo también creemos que está, dentro del existencialismo, en una línea trascendente. Si Unamuno sentía hambre de Dios, y lo buscaba a través de la inmortalidad, Pombo, si no hambre, sí cierta necesidad de un Misterio (Dios) al que proyectarse, y apoyarse y mirar. Muchos son los personajes de Pombo que sienten en su vida al Misterio, unos negado, otros, reconocido; todos, hecho presencia. Unos ejemplos ayudarán a clarificar lo dicho. Rosa, en *El parecido*, ante la enfermedad de su esposo Gonzalo Ferrer, afirma:

“Dios, mío, que Gonzalo no enferme ahora, estos días no, Dios mío, ahora no se dejaría cuidar y yo peor que nadie para cuidarle estos días [...]si cae enfermo [...] aunque nunca pudiera hacer nada por él por más que yo quería y quiero, Dios mío, ahora es más imposible que nunca..” (p. 153).

Gabriel, en la novela *El cielo raso*, ve en la **acción** a Dios, esa acción que libera a muchos de lo que no son.

*“Pensándolo bien, Osvaldo, quizá no haya un abismo entre el cristianismo que predicán Ellacuría y los demás jesuitas y el cristianismo de Jesús de Nazaret de mi infancia. Se trata solo de los mismos, que ahora vuelvo a oír enunciado con las palabras poderosas de **la acción, aquí todo es acción cristiana**²⁸⁷ pura, liberado de la ropavejería eclesiástica, a salvo de la trapacería de clérigos acobardados, un cristianismo valiente y nuevo que nos incluye a ti y a mí y a nuestro amor en un único abrazo cristiano” (p.116).*

María, personaje principal y figura angelical y heraldo de bondad y misericordia de la novela *El metro de platino*, a través de su bien hacer, es figura laica a través de la cual se encuentra con el Misterio; con Dios.

“Y Pelé vio la graciosa cara de su madre, el mismo rostro resplandeciente, nimbado de alegría y de sabiduría y de poder consolador, alzado ahora hacia él, inclinado antes atentamente sobre el libro, como había visto a su madre hacerlo siempre [...]

“ Y María pensó que amaba a su hijo y que amaba a todos los habitantes de la casa y que leía en realidad para todos, elevando al hacerlo sencillamente el corazón a Dios, creador de todas las cosas visibles e invisibles, en una oración alegre de fin de año, de principio de año” (p.349).

²⁸⁷ El subrayado es nuestro. Queremos enfatizar en la palabra acción como algo más que hacer algo, como una situación donde se encuentra a Dios a través del hombre.

Y finalmente la presencia de ese Misterio a través de la acción también se verifica por medio de los hechos en la figura de Francisco. En la novela *Vida de San Francisco* el protagonista, un hombre con un pensamiento actual en aquél siglo XIII, intenta ser un reflejo, por medio de los hechos, de aquél en quien cree: Jesús. Así lo manifiesta el narrador de la novela, el cual afirma:

“Teníamos la impresión de que ese Francisco solitario había decidido verificar el Evangelio. Es como si Francisco se adelantara quinientos años para preguntare por las condiciones de posibilidad de la vida cristiana misma: dado que el Evangelio existe, ¿cómo tendrían que ser los hombres para poder cumplirlo? [...] Mediante la evitación de toda duplicación y de todo consumo innecesario establece Francisco su doctrina del arte espiritual cristiano. Era como si, mediante una sola palabra, una sola expresión increíblemente concentrada y solar, <la absoluta pobreza> fuese suficiente para indicar Francisco la instrumentación de la buena obra” (p.87).

Creemos, una vez más, que la novela de Pombo es algo más que novela. Lo es en tanto disfrutas de esas narraciones de ficción que te transportan a mundos vividos y recreados por él. Pero la narración pombiana no se queda en novela; es más. La novela es un tratado de ética, sobre todo las novelas: *El metro*, *El cielo raso* y *Contra natura*, porque no solo indica al lector qué debe hacer ante los actos de la vida cotidiana, sino también cómo hay que actuar. Lo hace con esa inmersión del lector en la conciencia de los personajes. Son tratados estilísticos por su bien decir a través del bien hacer. Buena sintaxis, excelente semántica y adecuada morfología.

Son tratados, así mismo, de psicología, eso sí, de psicología-ficción. Pero no deja de enseñar a todo lector a cerca del comportamiento humano en múltiples situaciones vitales, situaciones que cada lector habrá experimentado a lo largo de larga o corta vida. Y son novelas de contenido religioso, principalmente las últimas. Además de las mentadas, se añade *Una ventana*. *La fortuna* es una reflexión, a nuestro juicio, sobre uno de los temas existenciales: la muerte.

A nuestro juicio, *Contra natura* sería la novela que sintetizaría la temática desarrollada a lo largo de este trabajo. Las novelas principales se recogen en ella. La última estaría aparte. Vendría a ser como un punto, a partir del cual Pombo se enfrente por la edad ante la muerte, la cual le provoca ¿miedo? Una forma de enfrentarse a ella sería a través de la narración. Si es así, esta última novela vendría a ser una narración terapéutica, como la logoterapia de Frankl.

Decimos lo anterior porque la línea de existencialismo terapéutico va por ahí. Es decir, las narraciones vendrían a ser como una psicoterapia, en

la cual, la narración sirve al autor para entrar en sí mismo y vivenciar en el aquí y ahora momentos no vividos de antaño. A través de esos momentos vividos y no, el autor toma posturas, posiciones auténticas que en su día o no pudo o no quiso o no le dejaron. Creemos que ha pasado a Pombo como a uno de sus personajes femeninos, Carolina de la Cuesta (CR), que por medio de los textos religiosos llega a salvarse. A Carolina, nos dice el narrador, “le salvó la acción y curiosamente también un texto de Buda acerca de la rectitud. El texto de Buda le pareció que en su simplicidad podía ser su guía de conducta: también ella tenía que lograr la aniquilación de la concupiscencia, el odio y el error. Le parecía oír las palabras del Buda: Éste es el camino, amiga mía: recta visión, recta intención, recto discurso, recta conducta, rectos medios de subsistencia, recto esfuerzo, recta memoria y recta concentración. Curiosamente, esta lejana sabiduría le sirvió a la pobre Carolina para hacerse con su vida y con sus temores. [...] temor a la vejez y del temor a la vaciedad de todos los contenidos religiosos, mediante la recta consideración de quienes la rodeaban. Así pudo resultar de ayuda a sus alumnos y alumnas y de algún modo alcanzar una considerable ecuanimidad” (pp.48 y 49).

¿Acaso no le pasa igual a Pombo? Creemos que sí. Por medio de sus escritos no solo hace frente a esa realidad “desencantada”, de “fracaso” y de “contingencia” de sí mismo y del hombre (“Prólogo”, VS), sino también, creemos que ayuda a muchos lectores con sus reflexiones noveladas, como Carolina lo hace con sus alumnos.

El lector que afronta la novela de Álvaro Pombo se enfrenta a un narrador existencialista. Quizá no a la manera de Sartre, etc., sino que ha asimilado a su manera esa corriente literaria y la ha convertido en estética propia. Pombo, por tanto, está dentro de las corrientes existencialistas, con el matiz, propio.

3. ÁLVARO POMBO EN EL PARANORAMA LITERARIO ESPAÑOL.

3.1. Introducción.

Álvaro Pombo irrumpe en el panorama literario español oficialmente en el año 1977, con un conjunto de cuentos, “raros”, sobre la sustancia. El corpus está rotulado como *Relatos sobre la falta de sustancia*. Término un tanto filosófico, por tanto raro para el panorama español de aquel momento. Lo había hecho antes, en 1973, con un conjunto de poemas: *Protocolos*, sin éxito alguno. Su penúltima novela: *El temblor del héroe* (2012) ha sido premiada con el Premio Planeta 2012. En este arco temporal y literario; 1973-2013, hay dieciocho novelas, dos corpus de cuentos, amén de los cuentos dispersos por ahí, un volumen de alrededores que Álvaro Pombo iba escribiendo en el suplemento cultural de *Diario 16*, *El mundo y Tribuna*, entre 1987 y 1989, cuyo título homónimo es *Alrededores* (2002)¹ y varios volúmenes de poesía. Su trayectoria literaria está trufada de sombras y de luces. Ha pasado desde la más absoluta ignorancia, la nada, al Olimpo de los dioses literarios junto a Juan José Millás, Javier Marías, Eduardo Mendoza, Mateo Díaz, etc. Además, es miembro de la Real Academia Española de la Lengua, a la cual accedió con un discurso en torno a “Verosimilitud y Verdad”.

Hoy, 2013, nos preguntarnos ¿cuál es el puesto de Álvaro Pombo en el panorama literario español? Una respuesta provisional nos dice que Pombo es un escritor no muy conocido en España, ignorado, diríamos todavía. Sin embargo, no lo es fuera de nuestras fronteras, sobre todo en los círculos académicos de las Universidades. Pero esta respuesta es provisional, y hay que fundamentarla con datos.

La tercera parte de la investigación está enfocada hacia la obra pomboiana en medio de un contexto histórico y cultural. La novela y cuento de Pombo nace en un contexto y en unos acontecimientos históricos y literarios. Después, es un segundo apartado, trataremos de acercarnos a Pombo a través de lo narrativo, es decir, qué lugar ocupa en mundo literario español el escritor: ¿Es conocido? ¿Es, acaso, como se le ha tildado, un “escritor todavía secreto”? Un rastreo por la literatura crítica, académica principalmente, nos dirá quién es Álvaro Pombo en el mundo de las letras académicas españolas. Cotejaremos datos para dar respuesta a la premisa del conocimiento o desconocimiento del escritor en España.

¹ Nosotros manejamos la edición de Pombo, Álvaro, *Alrededores*, o.c., 274 pp.

3.2. Álvaro Pombo en el contexto histórico, cultural y narrativo español.

La novela aspira al retrato de la conciencia y al de los hechos sociales. Es el espejo de una sociedad. Nace en un contexto concreto y a él se dirige. Por eso, en cada novela hay una respuesta desde la singularidad del escritor al hombre y al mundo en el que está y al presente. Hay en ella una confesión y una crónica. La letra de cada trabajo tiene un espíritu que habla entre líneas al hombre del momento. A. Blanch (2002) habla del “espíritu de la letra”², y J. P. Quiñonero (2011) ve relación entre la novela y el espíritu de los pueblos³. La novela crea nuevos mundos que hablan del presente, el pasado y el futuro.

En este apartado trataremos de ubicar al escritor en el contexto histórico, el cultural y finalmente el narrativo⁴.

La década de los setenta está caracterizada por la crisis. “Crisis” era el otro azote social. “Crisis de la identidad capitalista” traducida al mundo energético, “crisis del petróleo” (1972), al mecánico y al tecnológico con claros efectos sobre la población menos preparada. En Inglaterra la recesión creció, hubo huelga de mineros, crisis económica, todo lo cual terminó en un descontento general, descontento que abrió el camino a M. Thatcher. Fuera de las fronteras europeas, allende los mares del Nuevo Mundo, en los EE. UU., se vive también una situación de crisis. Varios sucesos lo manifiestan. Derrota y retirada en la guerra del Vietnam, el escándalo político del Watergate con la dimisión del presidente Nixon.

Por otra parte, a mediados de los años setenta, España, como el resto de los países, se enfrenta a una serie de fuerzas corrosivas de desgaste y del desastre. “Revolución” era la palabra clave en voluntades de negatividad y de violencia ciega en las bandas ETA, Grapo, Brigade Rosse, Baader-Meinhoff y en el Norte de Irlanda. Y en tercer lugar, está la palabra “bloques”. El mundo se dividía en dos “bloques progresivamente fosilizados en su propio empecinamiento” (Mainer, 2005)⁵.

Y España, ¿qué ocurre? ¿Hacia dónde va? En España está la palabra “Transición”. Como bien indica el crítico literario Mainer:

“En tal sentido, resultaba difícil averiguar si la Transición española fue una liberación o un síntoma más de la crisis, la apertura de una esperanza o el espejismo de aquella clarificación instantánea que precede a un final todavía más aciago”⁶.

² Blanch, A., *El espíritu de la letra. Acercamiento creyente a la literatura*, Madrid, PPC, 2002.

³ Quiñonero, J. P., “La novela y la estructura espiritual de los pueblos”, en *LP*, nn. 93/94 (2011)113-129.

⁴ Nos apoyamos en los materiales de Castillo Martín, M^a J., o.c..

⁵ Mainer, 2005, o.c., p. 153.

⁶ Ibidem.

Pero hay otras palabras también importantes en el contexto histórico poco esperadas: “Desencanto” e “identidad”. La España de mediados de los años setenta estaba desencantada y quizás también cansada de la impotencia, la inmadurez, el agotamiento y la hipocresía de un régimen finiquitado (Mainer, 154). La Constitución de 1978 trajo consigo aires de libertad a muchos círculos sociales: al pensamiento, estamentos culturales, políticos, literarios, o, al menos, así se esperaba. En el horizonte histórico y literario, quizá influido por el primero, aparecía esa esperanza. Se esperaban muchos hijos de esa libertad⁷. Si bien se fue consiguiendo en el plano social y político, sin embargo, no fue así en otros, como el literario.

En este contexto de crisis, de desencanto y de identidad, Álvaro Pombo publica sus atrevidos *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977). En el terreno cultural enfocamos la investigación en dos frentes: El inglés y el español. En el contexto inglés en el que se movió Pombo (1966-1977) está una novelista-filósofa, I. Murdoch, que le influyó. La Murdoch rinde homenaje en su narrativa a J. Austen, G. Eliot y a Dickens. De los dos primeros toma esas descripciones socio-culturales, perspectivas y matices intelectuales y éticos. Del último, la Murdoch toma esos sentimientos humanos y las descripciones urbanas de la City. El realismo de los tres es notorio en su narrativa (Castillo Martín: 17). La herencia de esos recursos, la Murdoch sabe compaginarlos formalmente con gran realismo social y una detallada caracterización psicológica, fruto de la admiración por la tradición de los escritores decimonónicos ingleses. Pombo, vía Murdoch, también recoge el testigo murdochiano en sus trabajos. Las novelas urbanas están llenas de realismo callejero, caracterización psicológica, así como de matices intelectuales y éticos. El imperio categórico kantiano del bien está presente en múltiples momentos de la narración.

En terreno español, Pombo publica la primera narrativa cuando J. Benet lo hace con *En el estado* y Millás con *La visión del ahogado*. Para el crítico G. Sobejano⁸, el primero es un “texto absurdista si se mira atrás”, o “postmoderno” si se mira al futuro. El segundo, cierto “acercamiento” a los novelistas del 50⁹.

La aprobación de la Constitución en España trajo consigo la abolición de la censura, y el espectro cultural se llenó de proyectos antes sometidos al

⁷ A. Muñoz Molina indica: “Hemos tenido algunos privilegios que fueron inaccesibles para los que llegaron antes que nosotros, y no sé si sabemos valorarlos: hemos tenido el privilegio de escribir en libertad y de encontrarnos en libertad con el público lector; el de poder educarnos en la literatura contemporánea universal sin limitaciones ni censuras; y, en bastantes casos, el de confrontarnos con lectores de más allá de nuestras fronteras. Casi por primera vez en la historia española, los novelistas no hemos sufrido más limitaciones que las de nuestra ambición y las de nuestro talento”, en “En torno al porvenir de la novela”, *LP*, o., c., p. 235.

⁸ Tomamos los datos de Sobejano, G., “Novelistas de 1950 al final del siglo”, en *Í*, nnº. 589-590 (enero-febrero, 1996)43-44. A partir de ahora, Sobejano 1996.

⁹ Sobejano, 1996, o., c., pp. 43-44.

estricto código moral que limitaba mucho el uso de temas tabúes. Entre esos temas está el tema sexual. Las pantallas españolas se llenan de proyecciones homosexuales. V. Aranda presentó *Cabio de sexo* (1977); E. Querejeta a *Un dios desconocido* (1977) entre otras famosas películas¹⁰. La narrativa de ese momento convive con otras respuestas y formas de entender el momento, al hombre, el mundo. El mundo de la narrativa que lucha por la libertad sexual publica una serie de textos muy sugestivos. Destacan unos cuentos: *Detrás por delante* (1977) del antropólogo A. Cardín. El religioso A. Roig despertó al publicó con la escandalosa y dramática novela autobiográfica: *Todos los parques no son un paraíso (memorias de un sacerdote)*. Francisco Umbral se unió al movimiento reivindicativo pero con un texto “anti” amén de misógino titulado *Tratado de perversiones*.

Esta narrativa militante, heterodoxa, convive con el bloque ortodoxo. La narrativa ortodoxa tiene varios frentes. Uno está configurado por los de antes, los consagrados: C. José Cela, M. Delibes, G. Torrente Ballester, J. Fernández Santos, J. Goytisolo, J. Marsé, y J. M^a Benet. El otro, un grupo de personas desconocidas iban *afirmando* su valía literaria en el mundo de las letras. T. Moix, R. Ayerra, E. Mendoza, Álvaro Pombo, J. Marías y otros. Y por otra, diríamos, un tercero, otro grupo de escritores empujan con fuerza e intentan hacerse un lugar entre los primeros y los segundo. Destacan nombres como J. M^a Merino, L. Mateo Díez, A. Muñoz Molina.

La novela española de finales de los 70 y de la década de los 80 –indica M^a Dolores Asís Garronte (2005)¹¹– regresaba a la *fantasía* y a la *acción*, dejando la experimentación. Asís Garronte ven el comienzo de la Postmodernidad literaria española con la obra de *La Saga/Fuga de J. B.*, de G. Ballester, allá por el año 1972. El crítico Mainer se atreve a diagnosticar la novela entre 1970 y 1985 como llena de “desencanto” y de “identidad” (2005:154). El profesor Holloway habla de una tendencia literaria que califica de “crisis del sujeto”¹², la otra cara de la novela social. Novela, por otra parte, existencialista. Su foco de acción es la “intimidad de la persona”, los “sentimientos” y la “composición psicológica”¹³. Entre los novelistas pertenecientes a esta forma de novelar, a juicio del crítico, están Soledad Puértolas, Vicente Molina Foix, y Álvaro Pombo con las novelas de la insustancia: *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), *El hijo adoptivo*

¹⁰ Martínez Expósito, A., amplía los datos en su texto: *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <queer>*, Barcelona, Edi. Laertes,, 2004, p.153.

¹¹ Tenemos en cuenta su trabajo: “Novela española contemporánea. Tendencias literarias de la Postmodernidad”, en AA.VV., *La novela contemporánea española. Actas de las I Jornadas de Narrativa Contemporánea española*, Madrid, Servicio de Publicaciones-Fundación Universitaria San Pablo-CEU, 2005, pp. 34ss. También tenemos presente el trabajo de Senabre, R., “La novela española, hacia el año 2000”, en *LD*, vol. 25, n° 66 (enero-marzo, 1995)1-17

¹² Holloway, V. R., *El postmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999, pp.229-238.

¹³ Ibid., p.229.

(1984) y *Los delitos insignificantes* (1986). Del ciclo de la sustancia, el crítico comenta *El metro de platino iridiado* (1990). Dos escritores más componen el grupo de los cinco: Germán Sánchez y Félix de Azua completan el grupo¹⁴. En el horizonte narrativo aparece todo un mundo de estilos por desarrollar. La novela se encamina por distintos caminos: la fantasía, la historia, intriga y aventuras, la poemática y metaficción, la autobiográfica y la novela de testimonio.

En este contexto de crisis, de identidad y de insustancia, las novelas y el corpus cuentístico de Pombo de los años setenta-ochenta, están llenos de entes desustanciados y desnortados, giróvagos de si mismos. Responden, por lo tanto, realmente a esa definición. Al amplio abanico de miradas, él aporta la suya tan particular y peculiar: el realismo psicológico, en el lenguaje de los críticos, en el lenguaje del novelista, recurre a un término modernista: “la psicología-ficción”. Pombo, además, añade a ese contexto literario nacional una temática muy filosófica: metafísica y ontológica. Pombo desarrolla problemas de ser o, tomando un concepto filosófico que a él le gusta, variaciones de la sustancia. En Pombo, la sustancia se torna insustancia para después, volver a la sustancia. Variaciones sin repetición. De tal manera que a las premisas “desencanto” e “identidad” mencionadas, premisas que marcan la novela entre 1970-1980, Pombo aporta su visión particular.

Pombo, por los años 1970, está en Londres, en el exilio voluntario. Por entonces está preparando un trabajo poético que verá la luz en 1973 bajo el epígrafe de *Protocolos*. Años después, 1977, publicó sus controvertidos cuentos insustanciales llenos de homosexuales y otros personajes desustanciados: *Relatos sobre la falta de sustancia*. La singularidad pombiana es evidente y poderosa, capaz de abrir y señalar caminos y de crear modelos de la exploración personal y a fondo de las vías descubiertas. Pombo surge en medio de una gran estela literaria dejada por J. Benet.

El año 1979 Álvaro Pombo publica su primera novela *El parecido* (1979), junto a otros escritores como R. Montero y su *Crónica del desamor*, L. Goytisolo y *La cólera de Aquiles*. Sobejano ve a Pombo un escritor “reflexivo y refinado, preso en la problemática del chantaje en torno a la homosexualidad (variaciones sobre la culpa)”. C. Martín Gaité acoge la novela con entusiasmo. Pues *El parecido* es una novela de “espléndida construcción verbal” cuya finalidad es desenmascarar las trampas verbales en torno a la conducta humana¹⁵. Pombo aporta al contexto literario español la muerte de un joven en accidente. A lo largo de tres días, secuencia temporal de la narración, el lector ve cómo se va debatiendo la identidad real del fallecido, Jaime Vidal, pues cada persona cercana a él, le vio de una manera concreta; ninguna igual. Para ello, Pombo empieza la novela con una cita de *El sofista*

¹⁴ Ibid., pp.230-231.

¹⁵ Contraportada de la novela *El parecido*, o.c. 2002.

de Platón, enfatizando en la poliédrica realidad. A veces no es tal lo percibido. Después, el efecto que esa muerte produjo en las vidas de cuantos estuvieron con él. La muerte de Jaime provoca una crisis existencial en los principales personajes. Crisis focalizada en uno de esos personajes: Su tío Gonzalo Ferrer. Javier Alfaya verá la novela muy acertada, tal es así que su crítica es “confirmar a Álvaro Pombo como un escritor excepcional”¹⁶

Los años ochenta forman un mosaico muy llamativo. El primer elemento coformador de ese cuadro está relacionado con la política y sus figuras. Aparecen en la palestra geopolítica tres grandes figuras. Una, M. Thatcher, nombrada Primera Ministra del gobierno británico en 1979. Dos, en EE. UU., Ronald Reagan es elegido (1980) para regir el país durante un tiempo. Y tercero, en las latitudes del norte de Europa, en Rusia, Mijail Gorbachov toma las riendas del estado con su “Perestroika”. El segundo elemento que conforma ese mosaico geopolítico es el clima de comunión. El sueño de una Europa unida se hizo realidad. El tercer elemento es la tecnología en desarrollo. Comienza la época de los ordenadores y de los comienzos de la telefonía móvil. La epidemia de SIDA hace estragos en el mundo homosexual. Finalmente, en 1989, el Muro de la Vergüenza, Berlín, cae. Esta caída presagia los grandes cambios políticos que se avecinan en la década de los noventa.

España por estas fechas, la década de los años ochenta¹⁷, sigue la transición. Y supuso la normalización del cambio y la estabilización de la democracia. Varios aspectos ayudan a entender la década. El gobierno de la UCD con Adolfo Suárez a la cabeza, la crisis de gobierno que llevó al frustrado golpe de estado a Tejero en el año 1981. La victoria socialista en las elecciones de 1982, la llevaría a los diversos gobiernos de la nación hasta el año 1992. Empezaba el tiempo de la esperanza. Después de un tiempo convulsó, hubo normalización. Se trabajó para la reconciliación entre todos de tal manera que fuera desapareciendo las dos Españas de antaño. La monarquía representaba a todos, y era la señora de esa reconciliación. Uno de los objetivos de arriba era que se fuera olivando rencores y odios de antaño, sustituirlos por el interés común y la mirada hacia delante.

Los retos ahora ya no eran la libertad o la supresión de leyes dictatoriales, sino el mundo. España tenía que estar en el lugar que le correspondía, al lado de los otros como una igual. “Ya estamos en Europa, se decía”. Se pusieron las bases de la “sociedad del bienestar” futura. España ingreso en la OTAN y en la Comunidad Económica Europea (CEE). La España democrática empezaba a despertar y a ensancharse cada vez más. Hubo un inte-

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Alonso, S., “La década de 1980: La normalización del cambio narrativo (1982-1990)”, en *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*, Madrid, Marenostrum, 2003, 105ss. A partir de ahora, Alonso, 2003.

rés por modernidad la nación. Nuevas carreteras, comunicaciones, sanidad; la educación se extendió a muchos lugares a través de muchos centros educativos.

Estos años supusieron para Pombo un lanzamiento definitivo en el mundo literario como novelista. En el año 1983 ve la luz editorial la novela *El héroe de las mansardas de Mansard*. Junto a Pombo publican otros jóvenes escritores como J. Marías, Millás. Julián Ríos publica *Larva*, para el crítico, de “acontecimiento singular”. J. Benet empieza a redactar *Herrumbrosas lanzas* (Sobejano 19-96). La publicación de *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), supuso para el novelista el reconocimiento y el galardón. La publicación de *El parecido* había pasado, salvo para algunos, desapercibido. Llama la atención que en la HCLE (2000)¹⁸, en la referencia a “Los nuevos nombres: 1975-2000. Prosa narrativa”, se haga referencia de una manera muy escueta a Álvaro Pombo y su obra. En concreto, se dice de él: “[...] Álvaro Pombo empezó su trayectoria de novelista en 1982 con *El héroe de las mansardas de Mansard* (Mainer [1997])”¹⁹. Habría que hacer una precisión para aclarar: “empezó su trayectoria de novelista..”. Álvaro Pombo no empieza su trayectoria novelista en 1982 con *El héroe* .., sino con *El parecido* en 1979. Si el redactor o redactores de este artículo: “Los nuevos nombres: 1975-2000” se refieren a que el galardón otorgado a *El héroe*..., el I Premio Herralde de Novela (17 de noviembre de 1983)²⁰ da el empujón definitivo hacia la palestra literaria, sí, lo es así. Ese premio hizo que Álvaro Pombo pasara del anonimato a ser conocido en el mercado literario²¹.

1984 también es un año fasto para Pombo, publica otra obra metaficticia: *El hijo adoptivo*. El novelista presenta su trabajo calificado por los críticos como metanovela entre otras variantes literarias: novela generacional, novela histórica, exótica, policial, intimista. Junto a él están los escritores Molina Fox, Alejandro Gándara, Guelbenzu, Vázquez Montalbán. L. Goytisolo publica *Estela del fuego que se aleja* (Sobejano, 1996). Y *Los delitos insignificantes* ven la luz en 1986. Pombo, junto a Azúa, Gándara, Mendoza, Puértolas, etc., son jóvenes promesas que se van consolidando como narradores. Pombo saca al mercado una obra dura. Por primera vez lleva a la palestra literaria escenas duras de sexo, escenas de mundo homosexual.

Es en esta etapa, la insustancia (1979-1986), y con varias novelas publicadas y un corpus de cuentos, donde se percibe más seriedad moral y ma-

¹⁸ Rico, F., *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 2000. A partir de ahora aparecerá como HCLE.

¹⁹ HCLE, o. c., p. 225.

²⁰ Pombo, Á. *El héroe de las mansardas de Mansard*, Barcelona, Anagrama (col. Compactos), 2000, p. 5, nota.

²¹ En la página nº 4 de la edición que manejamos (Anagrama, 2000), hay una nota aclaratoria: “Durante 1981, el autor, disfrutó de una ayuda a la creación literaria del Ministerio de Cultura para la redacción de esta novela”.

yor madurez artística. Y donde se va perfilando cada vez más el estudio psicológico de los personajes.

La década de los noventa supuso para Pombo la consolidación de la narrativa. Cambia de visión. Si hasta entonces, 1990, la línea de narración era variaciones sobre la insustancia, a partir de los años noventa será la sustancia, el eje desde el cual pivotarán las novelas. Y con la sustancia surgirá lo que algunos críticos han llamado la poética del bien. La novela que marcará el fin de una época y el inicio de otra es *El metro de platino iridiando* (1990), donde la protagonista, María, se convierte en una santa laica, patrón donde se miran el resto de los personajes. Pombo se asienta como narrador en todos los círculos literarios. Como también lo fue para la joven democracia española.

El mundo vive en una especie de calma que permitirá un avance importante en muchos campos. Y contribuyó a esa calma la caída del Muro de Berlín. Otro de los grandes cayó: La gran URSS se derrumbó (1991). Por ejemplo, McEwan en la novela *El inocente* (*The innocent*, 1990) ya lo había barruntado de forma simbólica. USA toma el liderazgo mundial manifestado en la Guerra del Golfo. En Europa se pusieron los cimientos para la unión de los estados. En 1992 fue firmado el Tratado de la Unión Europea (Maastricht). Surge la sociedad del bienestar porque hay prosperidad en todos los ámbitos.

En España también hay cambios. Hay cambio de orientación en el gobierno, lo deja el PSOE al perder las elecciones en 1996, y sube al poder el ala conservadora, el PP. Dos líneas configuran el panorama social español. Por una parte está la época de bonanza y prosperidad que cambiaron la imagen de España. Quedó una España moderna a la altura de las otras naciones con las que participaba. Por otra, los escándalos políticos y la corrupción.

En esa mirada de bienestar provocada por la bonanza económica, ahora se mira más hacia el nuevo milenio, hacia lo que depara el Siglo XXI en una época de grandes interrogantes metafísicos e inseguridad aspectos que suponen un gran reto para los novelistas. Además es hombre de finales del siglo XX, se siente acosado por una serie de males que le provocan inseguridad, miedo y malestar. La capa de ozono, la manipulación genética está en alza, luego se conseguirá el mapa genético. Nuestros placeres se han tornado nuestros dolores. El bienestar ha traído colesterol, alcoholismos, sexoadictos y tabaquismo. El desempleo es un tormento. En España, la baja natalidad atisba problemas económicos e inversión piramidal con las alteraciones sociales que lleva consigo. La corrupción política sigue sin extinguirse, y los abusos de menores van en aumento. El consumismo es la religión del oficial de los estados. Los grandes templos ya no son los espacios sagrados, sino los espacios profanos grandes: Los centros comerciales, las grandes superficies,

en España, El Corte Inglés, El Campo, Zara, etc. Las grandes mediaciones son los productos de consumo de usar y tirar. El dios Visa, Master Card, etc., abre todas las puertas de la sociedad al placer, a la posesión, a la acumulación. A ellos la gloria y el poder. Estos son los avatares del bien y del mal en la década de los noventa.

Por otra parte, en Occidente se habla de la implantación de una espiritualidad con tintes orientales, en concreto, budistas. Es el momento para una reflexión. El Dios cristiano ha quedado en un rincón, cuando no expulsado del ágora intelectual y social por castrador. La muerte de Dios anunciada por Nietzsche es ya una realidad palmaria.

Estos cambios formales también contribuyeron a modificaciones en el pensamiento. El espíritu de la Democracia trajo consigo otros cambios. Uno de ellos fue el paso de una Estado confesional a uno aconfesional. En las sociedades modernas se ha descubierto que no hace falta tener la misma religión para vivir juntos; basta ponerse de acuerdo en una serie de objetivos prácticos, aceptados por todos los ciudadanos. En la sociedad democrática ya no se gobernaba en nombre de Dios, sino en nombre del pueblo. La legitimación de la autoridad ya no pasaba por las “manos de la Iglesia”, sino del mundo. La Iglesia era una estructura social, una Institución religiosa más dentro del Estado.

Desde una perspectiva sociológica, la Democracia trajo consigo una secularización del Estado y de la sociedad. También el saber se impregnó de secularidad. Los planteamientos científicos se separaron de la tutela religiosa. También las instituciones se secularizaron. La Iglesia ha ido cediendo cada vez más protagonismo frente al Estado en los diversos campos. La educación ya no está toda en manos eclesiásticas, tampoco el mundo sanitario y de los servicios sociales. Sí hay un peso específico de la Iglesia en la sociedad, pero no como el de antaño. La Democracia trajo consigo ese pluralismo de instituciones, de tal manera que ya se puede elegir entre unas y otras. Sin embargo, todavía no hay un grado de secularización mental tal y como lo está la secularización institucional, la población todavía funciona con esquemas mentales, idearios y normas interiorizadas de antaño, muchos más resistentes al cambio.

Si los grados de secularización han beneficiado a la sociedad española también lo han hecho a la propia Iglesia. Por una parte la secularización de la sociedad ha ayudado a la Iglesia a purificar su imagen de Dios, por otra, a precisar cuál es su papel en la sociedad. Sin embargo, si la Iglesia ha aprendido a estar en su sitio, se ha acomodado, no ha sido así en la parte de la institución política. La secularización ha derivado en un secularismo. La

experiencia en España de una deformada secularización ha contribuido, parafraseando al p. H. de Lubac, a organizar la propia vida *contra* el hombre²².

La España finisecular fue perdiendo paulatinamente el universo simbólico en el que estaba inmersa. Pasó de una cosmovisión cerrada a una cosmovisión más abierta, más plural. Es decir, la cultura se fue fragmentando poco a poco en parcelas, muchas de ellas sin relación entre sí. La cultura del fragmento se instaló (Lipovetsky) en la vida española. Esto provocó que muchas conciencias se desmoronaran ante la adversidad de las circunstancias, ahora elaborada por una autonomía. Como la conciencia de Celia en la novela *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), que inestable y débil, cae en la soledad, en la incertidumbre y en la indefensión.

El hedonismo y la resurrección de la carne se consolidaron. Tal es así que también España pasó a ser partícipe de ese narcisismo que caracteriza a la época postmoderna. La vida fue vaciándose de imperativos categóricos, y el declive de la razón fue haciéndose manifiesto. Lo débil, lo líquido fue instalándose en el pensamiento, en la vida de los ciudadanos. Una muestra de ese pensamiento débil, líquido (*light*) se encuentra, a juicio de S. Alonso, en algunas novelas de Millás, como *El desorden de tu nombre* (1988) y *La soledad era esto* (1990). Además, quizás sin pretenderlo, pero así fue, “contribuyeron –indica el crítico– con su difusión a una progresiva frivolización de la narrativa”²³. En este panorama, Santos Alonso (2003) indica que a partir de 1988, España es invadida por una plaga de “pensamiento débil”. El crítico habla de “frivolización intelectual y de novela <ligh>” (p. 179). ¿En qué consiste esa liquidez intelectual en la narrativa? En varios aspectos. Uno, la presencia de una

“Novela ligera y falta de sustancia que tenía como objetivo no incomodar al lector. [...]”

Otro, en un deterioro de la cultura, socavada por la:

La cualidad de lo trivial fue progresando a lo largo de la década hasta llegar a una forma de ser que ante todo persiguió el éxito inmediato y fugaz –otra variante de la cultura del pelotazo– (pp. 179-180).

²² “No es verdad que el hombre no pueda organizar la tierra sin Dios. Lo cierto es que sin Dios no puede, a fin de cuentas, más que organizarla contra el hombre”, Lubac, H. de, *El drama del humanismo ateo*, Madrid, Ediciones y Publicaciones españolas, 2ª ed., 1967, p.11.

²³ Alonso, 2003, pp. 179-180. “La novela *light* – indica el crítico – se caracterizó por su facilidad, su falta de complejidad formal y estructural, por sus actitudes complacientes y neutras, por sus contenidos degestivos y por su carácter de material desechable tras la lectura. Se trataba de una subliteratura funcional”, Alonso, 2003, p.180.

Así pues, España formaba parte ya de la era del vacío, de la era del fragmento, del pensamiento débil y líquido. Ya no solo se fragmentó la sociedad, sino también el individuo y su pensamiento. En lugar de un yo integrado, aparece la pluralidad dionisiaca de personajes. Por ejemplo, Gonzalito, el hermano de la santa láica, María, en la novela *El metro de platino iridiado* (1990), representa bien ese yo desintegrado, falta de sustancia en la pluma de Pombo. Gonzalito es el símbolo del fracaso, símbolo de una persona que se muestra incapaz de encontrar su cometido en la vida y tropezando en todo momento allí por donde va. Es también la representación de ese yo en busca de integridad, algo que le sustente como persona en su orientación sexual. Por esa falta de sustancia se sume en la melancolía, en el sinsentido de su vida. Tal es así que “la melancolía, el aburrimiento y el sinsentido son expresiones de esta cultura fragmentada”²⁴. En muchos círculos se instaló la sensación de vivir en un mundo desordenado. Con ella, el mundo de lo sagrado ya no era primordial, los objetos sagrados también ocuparon un segundo plano, así como los signos de Dios se fueron privando poco a poco. En España ya no resplandece los *vestigia Dei* —como bien indicaba el teólogo Metz— sino *vestigia hominis*²⁵.

La España de los años noventa, por tanto, fue cambiando poco a poco merced a una voluntad emancipada. Se fue emancipando el sujeto de muchos lastres. De un hombre heterónomo pasó a un hombre autónomo. Ese cambio también fue visible, aparentemente, en una emancipación del ciudadano. La Democracia trajo ciudadanos que ejercían sus derechos. Vino después la pasión por la igualdad, trasformada en emancipación de la mujer. La mujer fue despertando hasta tal punto que le hace sombra al varón en muchos aspectos laborales, etc. Por ejemplo, Álvaro Pombo contribuyó a esa presencia de la mujer en la sociedad con una novela cuya voz es la de una mujer: *Donde las mujeres* (1996). Los logros materiales trajeron consigo un acusado “pragmatismo”. El profesor Santos Alonso percibe en esta época un “ocaso de las ideologías, en concreto de la “crisis ideológica de los partidos políticos” (2003: 106). Hubo, por tanto, un vacío ideológico y una falta de compromiso. La literatura del momento recogió todo este clima de asentamiento y de búsqueda, de configuración y de restitución, de sosiego. En concreto, Santos Alonso entiende que:

“Los años de la novela ideologizada era ya historia y cabía esperar una época de distensión ideologizada acorde con el ambiente, pues el lector, se inclinó por un tipo de novela que ante todo fuera literatura, no instrumento político (2003:106).

²⁴ González-Carvajal, L., *Ideas y creencias del hombre actual*, Santander, Sal Terrae, 1991, p.59.

²⁵ Metz, J. B., *Teología del mundo*, Salamanca, Sígueme, 2ª ed., 1971, pp. 80 y 111.

Esa mirada de los novelistas no fue a la política, sino a otros aspectos del existir humano. Existencia, identidad personal y libertad individual, crisis. Hubo una mirada hacia atrás, la infancia. Y hubo también un recurso a la memoria. En este contexto de búsqueda de identidad y de libertad, la literatura de Pombo intenta hacerse un hueco. Pombo echa una mirada a los orígenes familiares, a la infancia, como en el psicoanálisis, con el fin de explicar las claves de la existencia.

Pombo publica en la década de los noventa un corpus de novelas muy variado. La primera y galardonada con el Premio de la Crítica, 1991, es la más reconocida de toda su obra en los círculos críticos, tanto académicos como foráneos. La novela es *El metro de platino iridiado* (1990). La novela está insertada en “novela psicológica”. En ella se hace un análisis escrupuloso de las relaciones humanas deterioradas ya. Representa también el modelo imperante en la sociedad de las actitudes y ambiciones individuales y las frustraciones más comunes que acechan al ser humano.

Pombo, en 1993, publica una novela que despistó a todos sus seguidores, por el cambio, la frescura, el tono y la temática. *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993). Luego saca al mercado un melodrama con clara referencia a un personaje femenino público de la política española: Celia Villalobos. La novela se titula: *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995). Pombo denuncia en su trabajo el mundo de la mujer, el mundo de las secretarias. Su drama es llevado al circo de los programas televisivos basura, muy boyante en aquel momento, como lo es todavía.

1996 es el año en que Pombo publica otra novela: *Donde las mujeres* (1996). Pombo imposta la voz y la convierte en voz femenina. La narradora protagonista cuenta su adolescencia, catorce años, y juventud, veintisiete años. A lo largo de esta narración se pone de manifiesto las actitudes vitales y los presupuestos ideológicos, ambiciones y frustraciones. El alma de la narradora busca la felicidad en la perfección representada en su familia. Hasta que se da cuenta de la humanidad de cada ser humano que le rodea.

Finalizando la década de los noventa y fin de siglo, Pombo publica en 1997 una nueva colección de cuentos, ahora, reciclados, con el homónimo título: *Cuentos reciclados* (1997). Once cuentos diversos en todos los sentidos, tanto en la trama como en la forma. Lo importante de todos ellos es que el tema homosexual ha desaparecido. En 1999 publica una novela que rompe con todo lo anterior: *Viaja a la Edad Media*. Una novela de caballeros y de señores, de monjes y de vasallos; de oración y de guerra santa. La corte de Aquitania, la abadía de Claraval son los lugares a donde es trasladado el lector. El título es curioso: *La cuadratura del círculo* (1999). Parece más bien la historia de una utopía.

Las expectativas del nuevo milenio fueron grandes en todos los lugares del orbe. No había un sentido milenarista, pero algo así se creó. Se esperaba

lo mejor, pero vino lo peor. El nuevo milenio trajo muchas sorpresas para propios y extraños. Una retrospectiva de los últimos diez años en cualesquiera de las prensas mundiales y nos encontramos con que toda la década del dos mil está marcada por el mal desde la cara terrorista. Los grandes sucesos son las manifestaciones del mal en su dimensión más trágica: dolor, sufrimiento y muerte. Empezamos por el grande de los grandes. Los ataques terroristas contra Nueva York y Washington, el 11 de septiembre de 2001, abrieron una década nueva con enormes desafíos para todo el mundo. Estos ataques desatan la llamada "guerra global contra el terrorismo". El siglo XX terminó aquel día (11 de septiembre) y empezó otro siglo muy diferente al esperado. A partir de ese evento, ya nada ha sido igual. Los ataques de Al Qaeda se sucederán más tarde en España –11 de marzo (2004) –, Gran Bretaña (2005), Paquistán y Arabia Saudí, entre otros lugares. Por tanto, la primera década del siglo XXI podríamos definirla como de terror. Los terroristas imperan por doquier. Este evento ha traído menos seguridad, menos libertad, más miedo, más inseguridad.

Pero hay otras caras del mal que también han marcado los albores del milenio. Otra de las caras del mal en su dimensión trágica fue el Tsumani asiático (2009), que engulló en su seno miles y miles de vidas; de igual modo lo hizo el huracán Katrina (2005).

Termina, por tanto, el primer quinquenio del 2000 con un balance negativo. A esa cronología negra se une una muerte también de gran relieve que por esperada, nunca se veía y venía bien. La muerte del líder religioso, Juan Pablo II en 2005. Cerró una etapa importante en la historia universal del siglo XX.

En España el tránsito entre el siglo XX y el siglo XXI no ha sido una etapa de grandes cambios, tanto a nivel económico como social y literario. El primer quinquenio está marcado por los acontecimientos de Atocha. La idea de *progreso*, sustentada en el avance tecnológico en la transición del siglo pasado, no se da en el actual, por lo que representaba un ideal utópico que traería consigo una nueva era, la tecnológica: el desarrollo de Internet, y la nueva telefonía móvil. En el año 2005, el Congreso de los Diputados aprobó la Ley del matrimonio entre personas del mismo sexo (30 de junio). España se convertía en el quinto país del mundo en reconocer públicamente tales derechos. Pombo lleva a la narrativa este evento en su novela *Contra natura* (2005). En el "Epílogo" aclara:

"[...] esta novela está escrita en el año 2005 y refleja las experiencias vitales de personajes que reflejan situaciones reales de la España de 2005 (pp.559-560).

Por otra parte está la inmigración. Es uno de los fenómenos sociales y demográficos que más ha modificado a la sociedad española en las dos últimas décadas. El incremento del número de inmigrantes vino de la mano de un crecimiento económico sostenido, y esa llegada de trabajadores de otros países proporcionó mano de obra abundante, flexible y relativamente barata a sectores como la construcción, la agricultura o los servicios. Pombo se hace eco de ella en la novela *El cielo raso* (2001), en los personajes Siloé y Virgilio. En cuanto a la economía, la “década dorada” se convirtió en un periodo de fuerte crecimiento económico en España. Este mundo queda reflejado en la novela *La fortuna de Matilda Turpin* (2006) en la que se narra la vida de una empresaria de las finanzas, Matilda.

La narrativa²⁶ española en la década del 2000-10 está caracterizada por el hibridismo literario y la convivencia generacional y estilística. Sanz Villanueva califica la situación de “compleja y contradictoria”²⁷. Es decir, vanguardismo y convencionalidad van de la mano en esta España de los contrastes, pero sin dejar cada una ser lo que es. Pozuelo Yvancos indica que el rasgo que mejor define la novela española en lo que llevamos de siglo XXI es “la dificultad de vivir seguros con las etiquetas de antaño”²⁸. ¿Por qué tal etiquetación? Porque los trabajos que se publican están caracterizados por la heterogeneidad, “variedad”, de “estilos y tendencias”. El crítico renuncia a denominar el conjunto de los trabajos de *postmodernidad*, por su imprecisión (p.92). Sanz Villanueva ve en el ágora mercantil literaria actual varias líneas de presencia. Por un lado está la *mediocridad* en los productos de consumo literario. Por otro, una *literatura* atenta y *exigente* (p.145). Conviven la literatura de Luis Goytisolo, *Diario de 360ª* (2000) de Javier Marías, *Tu rostro mañana*, Vila Matas, Muñoz Molina y Pombo, al lado de jóvenes como I. Martínez de Pisón, Almudena Grandes, David Trueba. El estado actual de la narrativa, a juicio de Sanz Villanueva, se puede sintetizar en dos líneas de acción opuestas. A saber:

“[...] una “literatura fuerte”, según la fórmula de J. A. González Sainz, y una literatura para el consumo” (pp.145-146).

En cualquier caso, el lector atento a una literatura de calidad percibe en la actualidad un debilitamiento de fronteras entre lo popular y lo culto, lo fácil y lo exigente (Sanz Villanueva, 148). Las líneas de trabajo de los escri-

²⁶ Nos apoyamos en Pozuelo Yvancos, en “Nueva narrativa española”, en *LP*, 2011.

²⁷ Sanz Villanueva, S., “Crisis y encrucijada de la novela actual”, en *LP*, o.c., p. 145. Aparecerá como Sanz Villanueva 2011.

²⁸ Pozuelo Yvancos, o.c., p. 91.

tores actuales se destacan por la gran *variedad de temas y planteamientos*²⁹. Por otro lado, merced a la influencia de los medios de comunicación visual actual: videos clips, televisión, amén de la fuerza de las redes sociales: twitter, los blogs, etc., con sus inadecuados mensajes, otra línea de influencia está haciéndose presente en la novela: la narración literaria de corte cinematográfica (Sanz Villanueva, p.154). Pombo ha recurrido, en algún momento, en su narrativa a esta técnica cinematográfica de los planos. De hecho, una de sus novelas: *El hijo adoptivo* (1984) fue llevada al plató cinematográfico con el título: *El juego de los mensajes invisibles* (1992) por el director Juan Pinzas. Por otros, hay una línea de trabajo centrada en la reconstrucción de la historia común, en la línea de la Guerra civil o de la transición. Entre lo primero se destaca a D. Chacón con su trabajo *La voz dormida* (2002). Belén Gopegui trabaja en *Lo real* (2001) en la ética del capital. Además de “El friso de la memoria” como lo califica el Pozuelo Yvancos (2011: 99), está también la novela “simbólica”, la cual tiene su grupo de novelistas. Entre ellos Pozuelo Yvancos subraya las novelas de L. Mateo Diez, Álvaro Pombo, etc.. Sus trabajos conectan con la “fábula metafísica” o la “interiorización psicológica” (2011: 99).

Álvaro Pombo aporta al grupo metafísico que estudia el alma humana las novelas sobre la mujer y las novelas sobre homosexuales. Pombo sigue madurando en su narrativa y sigue con temas ya trillados, pero reciclados. No en el sentido que da él: editados y vueltos a editar, reeditados, sino en el sentido de temas ya tocados, y reelaborados. La primera de las novelas, religiosas, y muy autobiográfica es la titulada *El cielo raso* (2001). Novela que versa sobre la homosexualidad, la religión y la Teología de la liberación en Nicaragua. Con esta novela, Pombo no solo decide regresar a su tema favorito la homosexualidad, sino que opta por hacer público en el ágora pública su orientación sexual. En los actos públicos que rodean su promoción literaria, no se inhibe en confesar lo que es. Así, al recibir el recién creado Premio Fundación José Manuel Lara, en los albores de 2002, declara:

*"Sí, soy homosexual, pero qué más da. No soy partidario de esos híbridos que mezclan la biografía y la ficción, porque en cuanto insertas la ficción ésta lo devora todo"*³⁰.

²⁹ “[...] abarca la amplia gama de lo literario, desde lo artístico hasta lo comunicativo: la escritura vanguardista de Javier Pastor, la culturalista de Vila-Matas, la metaliteraria del hispano-chileno Roberto Bolaño, la que estiliza el relato clásico de Marsé, la socilógica de Vázquez Montalbán, la reflexiva de Belén Gopequi, la ensayística y directamente ideológica de Isaac Rosa, la enraizada en la tradición literaria de Benjamín Prado, la neogaldosiana de Almudena Grandes, la popular de Arturo Pérez-Reverte o la “postpoética” de Fernández Mallo”, en Sanz Villanueva, 2011, p.153.

³⁰ El País, 15 de marzo 2002. El jurado lo integraron destacados miembros de las editoriales que lo convocan junto a la fundación: Jorge Herralde (Anagrama), Joaquim Palau (Destino), Luis Suñén (Espasa), José Huerta (Lengua de Trapo), Claudio López Lamadrid (Mondadori), Carlos Pujol (Planeta), Ana María Moix (Plaza & Janés), Manuel Borrás (Pre-Textos), Pere Gimferrer (Seix Barral), Andrés Ibáñez (Siruela) y Beatriz de Moura (Tusquets).

Luego viene la novela *Una ventana al norte* (2004) y *La fortuna de Matilda Turpin* (2006). La muerte, como en *El parecido* y *El hijo adoptivo*, es el espacio temático que sirve a Pombo para reflexionar. Pombo lleva a la palestra literaria uno de esos grandes temas que azotan al hombre de todo tiempo. El gran desafío al que se enfrenta el hombre es ¿cómo pensar y cómo expresar la muerte? Y *Virginia o el interior del mundo* (2009). Pombo también se sirve de la trama del descontento, de la burguesía y otros personajes aquejados de inadaptación. En la novela *Contra natura* (2005), Pombo trabaja sobre dos estéticas: el bien y el mal, el hombre que acepta su homosexualidad y desde ella vive y se realiza, y el hombre que vive mal su homosexualidad, y desde ella, vive degradándose. Se apoya en las todavía formas sociales proscritas como la homosexualidad.

Hay notables narradores, entre los que está Álvaro Pombo, que siguen recogiendo en sus trabajos literarios testimonios de las incertidumbres humanas, las frustraciones individuales y colectivas de la época. Muñoz Molina focaliza en su narrativa una conciencia ética, como también lo hace Álvaro Pombo. Ladero se centra en las limitaciones de un mundo precario. Luis Mateo Díez reflexiona acerca de la soledad, como bien lo recoge Álvaro Pombo. La soledad es un problema de nuestro tiempo (Sanz Villanueva, p.155). El alma humana es grande y misteriosa, pero compleja. Al novelista, como al psicólogo, toca investigar, cada uno en su campo y a su manera, esa alma. El novelista ha de investigar y reflejar la realidad del hombre y del momento a su manera, e intuir aquello que va a venir. Sin embargo, a juicio del crítico, Sanz Villanueva, los novelistas españoles “se apartan de [la realidad que origina una serie de] problemas” graves que afectan en lo más profundo al ser humano. Creemos que Pombo no está entre esos novelistas que se apartan de tales problemas, sino que es un abanderado. Si no esas reflexiones sobre las relaciones humanas tan deterioradas hoy; o esa insistencia en la temática homosexual; o el tema de la soledad, de la decrepitud, del rechazo social.

Dejamos la historia, el contexto y la literatura en que escribe y publica Pombo, y nos adentramos en el mundo de la literatura nacional e internacional. ¿Es conocido o desconocido Álvaro Pombo? ¿Dónde se le conoce más? ¿Es profeta en su tierra? Estas y otras preguntas trataremos de constatar en el siguiente apartado.

3.3. Álvaro Pombo en el panorama literario español e internacional.

Me propongo en estas páginas esbozar algunas conclusiones acerca del lugar que ocupa Álvaro Pombo en la palestra literaria española e internacional. Para realizar este sondeo he tomado como exponente algunas antologías, libros, revistas y otras fuentes de información, que recogen muestras de la obra del novelista. Debo advertir de inmediato que he tenido en cuenta tanto los trabajos de ámbito nacional especializados como los foráneos, de igual modo que los no especializados. Principalmente me ceñiré al ámbito académico. Pero antes de proseguir, nacen una serie de preguntas: ¿Es Álvaro Pombo un escritor poco conocido en España, y, por el contrario, más fuera? ¿Es acaso un escritor para minorías como en alguna ocasión se ha dicho de él?

El corpus resultante, presentado por orden cronológico, es el siguiente.

En 1984, la revista *Los Cuadernos del norte* (1984) se hacía eco de todo un escritor “secreto” (Alfaya) y de una obra, “rara”, peculiar” por descubrir todavía en su doble faceta de cuentista y novelista, amén de objeto de reflexión por los críticos académicos. Un escritor en ciernes todavía, desconocido, que miraba el mundo con otros ojos, ojos nuevos, escribiendo partiendo de influencias literarias anglosajonas, con formación muy diferente a otros escritores de la palestra literaria de entonces. Un escritor diferente en aquel momento. Hacia 1981-82, recuerda E. Murillo (2011)³¹, Pombo guardaba en el silencio de los cajones “hasta cuatro novelas que nadie quería publicar”; novelas que años después sería premiadas.

En primer lugar, la revista recoge dos “pombos”, cuentos, de la mano de su autor: Á. Pombo. Estos cuentos están titulados: uno, “Reencuentro”³², otro, Al-ABLAQ”³³. Después tres trabajos de diferentes profesores. El primero corre a cargo del profesor J. L. López Aranguren, que hace una reseña de una de las novelas premiadas: *El héroe de las mansardas de Mansard*. El trabajo está titulado: “El mundo novelesco y el mundo novelístico de Álvaro Pombo”³⁴. El segundo trabajo, reseña sobre otra novela: *El hijo adoptivo*, está a cargo del profesor J. A. Masoliver Ródenas. Está titulado: “*El hijo adoptivo* de Álvaro Pombo: La irónica melancolía de lo fantasmagórico”³⁵. El tercer trabajo ha sido elaborado por J. Alfaya. Su título es: “Notas para una

³¹ Murillo, E., “La trama de la novela española”, en Sanz Villanueva, S. (ed.), *LP*, nn. 93/94 (2011)80.

³² *LCN*, n° 24 (marzo-abril, 1984)36-38.

³³ *Ibidem*, pp. 36-38.

³⁴ *Ibidem*, pp. 44-45.

³⁵ *Ibidem*, pp.46-50.

lectura de Álvaro Pombo”³⁶. Todos los reseñistas y críticos son del mundo académico.

José M. González Herrán publicó en 1985 un artículo sobre Pombo: “Álvaro Pombo, o la conciencia narrativa”³⁷. En él González Herrán ya barrunta por dónde iba la narrativa pombiana. Se adelantó a muchos críticos.

Álvaro Pombo es conocido fuera de España quizá por más personas que dentro, al menos en los círculos académicos. En las Universidades norteamericanas conseguimos varios trabajos sobre el novelista. Cuando apenas era conocido en España, Pombo, la profesora L. E. Overesh-Maister del Johnson Couty Community College hace una reflexión sobre la alienación en las novelas de la insustancia de Pombo. El título: “Echoes of Alienation in the Novels of Álvaro Pombo” (1988)³⁸. La Universidad de Minnesota también aporta un trabajo sobre el novelista a cargo de la profesora C. Moreno-Nuño con el título: “La temática homosexual en *Relatos sobre la falta de sustancia* de Álvaro Pombo” (1988)³⁹. El profesor V. R. Hollovay publica en 1999 un trabajo sobre *El Postmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)* en el que se hace eco de las novelas de la insustancia de Pombo. Luego está el crítico W. J. Weaver, III con numerosos trabajos de poesía y novela en torno al novelista. En la Universidad de Columbia, F. J-M Fajardo aporta una visión sobre la homosexualidad en su tesis doctoral: “HOMOTEXTUALITY IN THE WRITING OF ÁLVARO POMBO: A PHENOMENOLOGICAL PERSPECTIVE ON EXISTENTIAL DISSONANCE AND AUTHENTIC BEING”⁴⁰.

Por otra parte, en Europa encontramos diversas Universidades que se han hecho eco de la obra del novelista. La Universidad de Neuchâtel (Suiza) presentó en 2004, a través del “Grand Séminaire de Neuchâtel” el *Coloquio Internacional Álvaro Pombo*, celebrado en esa Universidad los días 1,2 y 3 de noviembre del mentado año. Las conferencias y comunicaciones allí presentadas son múltiples, la mayoría de los ponentes son todos de Universidades foráneas. Están presentes las Universidades de Westminster con el profesor J. A. Masoliver Ródenas (Londres), la Universidad de Grenoble III con el profesor, T. Nallet, la Universidad de Toulon con el profesor J. Bonells, la Universidad de París III con el profesor M. E. Benedicto (Francia), la Universidad de San Gallen con la profesora Y. Sánchez (Suiza), la Universidad de Neuchâtel con el profesor A. Rivas (Suiza). La universidad española aporta tres profesores: J. C. Mainer profesor de la U. de Zaragoza, D. Ródenas de

³⁶ Ibidem, pp.51-55.

³⁷ En *ALEC*, vol. X, 1985, pp. 99-109.

³⁸ En *ALEC*, vol. XIII, 1988, pp.55-70.

³⁹ Publicado en *RLA*, nº10-2 (1988)726-733.

⁴⁰ THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA, Vancouver, 2009, URL: https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/7506/ubc_2009_fall_fajardo_frederick.pdf?sequence=1, consultada el 5 de septiembre de 2012.

Moya profesor de la U. Pompeu y Fabra, Barcelona, C. Casas Baró de la U. Autónoma de Barcelona, D. Poch Olivé también de la U. Autónoma de Barcelona, y un estudio bibliográfico de los profesores D. Ródenas de Moya y A. Jornet de las U. Pompeu Fabra de Barcelona.

En otros lugares de Europa encontramos publicaciones sobre Álvaro Pombo y su narrativa. Hay un trabajo en la Universidad de Göteborgs (Suecia) de A. Álvarez García-Portillo con el título: “Madurez del pacto literario. Análisis de la verosimilitud en *La fortuna de Matilda Turpin*, de Álvaro Pombo” (2012). En la Universidad de Berlín está el profesor D. Ingenschay con los trabajos sobre “Álvaro Pombo, *El héroe de las mansardas de Mansard*. Sobre el problemático hallazgo de la identidad y la grácil disolución de la realidad” (1994)⁴¹. El profesor K. Benson de la Universidad de Estocolmo redactó un trabajo sobre “Experimentalismo frente a narratividad” (1992)⁴². En las “conclusiones” hace referencia a la “nueva generación” narrativa, que trata de transmitir “una visión parcial e individual del mundo” (p.234). “La imaginación” ocupa un lugar importante en la nueva narrativa, “no como escapismo de la realidad” circundante, sino como “profundización en la capacidad humana de percibir esta realidad” (p.234). Este mundo imaginario tiene múltiples vertientes: la “exótica” en J. M^a Merino, la “irónica” L. Mateo Díez, la “humorística” de L. Landero, “lúdica” de J. J. Millás, “onírica” de J. Marías (p.234). El crítico sitúa a Álvaro Pombo en las novelas “psicológicas” en las que se destaca más la experiencia individual que el fenómeno social. Pone en la palestra de reflexión literaria dos novelas: *Los delitos insignificantes* (1986) y *El metro de platino iridiado* (1991).

Fuera de los ámbitos anglosajones y europeos, también se han hecho eco de la narrativa de Álvaro Pombo. En concreto, allende los mares, en la University of Queensland (Australia) el profesor Martínez Expósito reflexiona sobre la narrativa de Álvaro Pombo. En el texto *Escrituras torcidas. Ensayo de crítica “queer”*⁴³, el profesor dedica toda la tercera parte a la narrativa de Álvaro Pombo. “La cuentística de Álvaro Pombo” (pp.115-149); “Álvaro Pombo y la culpa” (pp.151-174); “Homofobia en *Donde las mujeres*, *La cuadratura del círculo* y *Cielo raso*” (pp.175-192).

En España, en la revista *Quimera* (2001)⁴⁴ encontramos una serie de reflexiones sobre el escritor Á. Pombo, trabajos coordinados por el profesor D. Ródenas de Moya. El corpus literario está titulada: “Los cielos rasos de

⁴¹ AA. VV., *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, edi. D. Ingenschay y H. J. Neuschäfer, Barcelona, Lumen, 1994, 372p.; Alonso de Toro/Ingenschay, D., (Eds.), *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 157-166.

⁴² En Villegas, J., *Actas Irvine-92*, Asociación Internacional de Hispanistas, Universidad de California, 1994, vol. I, pp. 223-238, AIH. Centro Virtual Cervantes, URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_1_023.pdf, consultado el 9 de septiembre de 2012.

⁴³ Barceola, Laertes, 2004.

⁴⁴ N^o 209 (diciembre, 2001).

Álvaro Pombo”⁴⁵. Abre la reflexión el propio Ródenas de Moya, enfocada hacia la ética. El trabajo está titulado: “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”⁴⁶. Sigue el profesor y crítico J. A. Masoliver Ródenas con “Álvaro Pombo. Agonía y resurrección de la novela”⁴⁷. E. Calabuig, su más directo colaborador en la redacción de muchos trabajos, presenta la obra de Á. Pombo bajo la perspectiva de la poética. El trabajo se titula: “La poética de Álvaro Pombo. Una enumeración y rehabilitación del mundo”⁴⁸. E. Turpin Avilés reflexiona sobre la narrativa pombiana, focalizando el trabajo en la sustancia. El trabajo está titulado: “Aria y variaciones de la sustancia”⁴⁹. Sigue F. Valls, otro de los críticos interesado por el mundo literario de Á. Pombo, con el título: “Elke trae cola... Un rito de paso en *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey*”⁵⁰.

El profesor y crítico Santos Alonso (U. Complutense) publicó en 2003 *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*⁵¹. Son numerosas las referencias que se hace al escritor y su obra. Ésta es ubicada dentro de la corriente de “La novela realista”⁵², después lo hace en “La novela psicológica”⁵³. Para el crítico, Pombo es “uno de los novelistas fundamentales del final de siglo” (p.132).

Darío Villanova y otros han recompilado en “Los nuevos nombres: 1975-1990” (2003)⁵⁴, unos cuantos artículos publicados antaño en revistas y diarios⁵⁵ en torno a Pombo. La amalgama está titulada: “El mundo de Álvaro Pombo”, artículos procedentes de los profesores: J. L. Aranguren, S. Sanz Villanueva y el crítico J. Alfaya. Por otra parte, el crítico y profesor J. Gracia recoge en “Los Nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento” de la Colección *Historia y crítica de la literatura española 9/1*(2000)⁵⁶ los trabajos de los profesores: J. C. Mainer⁵⁷, J. A. Masoliver Ródenas⁵⁸, I. Echevarría⁵⁹ y S. Sanz Villanueva⁶⁰, amalgama titulada: “Álvaro Pombo”⁶¹.

⁴⁵ Ibid., o.c. p. 9.

⁴⁶ Ibid., o.c., pp.11-18.

⁴⁷ Ibid., o.c., pp. 19-23.

⁴⁸ Ibid., o., c., pp. 24-27.

⁴⁹ Ibid., o.c., pp. 28-32.

⁵⁰ Ibid., o., c., pp.33-

⁵¹ Madrid, Marenostrum, 2003.

⁵² Ibid., pp. 85-86.

⁵³ Ibid., pp. 131-132, y 242-244.

⁵⁴ En Rico, F., *HCLE*, 2003, o.c., pp. 361-367.

⁵⁵ Aranguren, J.L., “El mundo novelesco y el mundo novelístico de Álvaro Pombo”, en *LCN*, Año V, n° 24 (marzo-abril, 1984)44-45. Alfaya, J., “Notas para una lectura de Álvaro Pombo”, en *LCN*, o. c., pp.51-55. Sanz Villanueva, S., reseña en *Diario 16* (22 de noviembre de 1990).

⁵⁶ Rico, F., *HCLE. 9/1*, 2000, o.c.

⁵⁷ “Identité et désenchantement dans trois romans de la Transition (*Visión del ahogado, El río de la luna et El héroe de las mansardas de Mansard*)”, en *Regards/3. Le roman espagnol au XXe siècle*, París, X-Nanterre, 1997, pp.177-204 (199-204). Este artículo está publicado en español en el libro del mismo autor: Mainer, J. C., *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp.152-187.

Juan A. Masoliver Ródenas recompiló en 2004 reseñas de novelas de escritores como Juan José Millás, Ignacio Martínez de Pisón y otros. Entre todos ellos están los trabajos publicados sobre las novelas de Álvaro Pombo. El texto se titula: *Voces contemporáneas* (2004)⁶². El crítico hace una interesante introducción: “Panoramas” (p.18), sobre la novela española. Y a partir de la página 248, reflexiona a lo largo de noventa y cinco páginas sobre la narrativa de Álvaro Pombo. Empieza con “Las aventuras de la conciencia” (pp.248- 256), sigue “Agonía y resurrección de la novela” (pp.256-270). Aborda la poética de Pombo en su trabajo sobre *Variaciones, 1978*, titulado la reflexión: “Los oscuros símbolos de la insustancialidad” (pp.270-275). La poética de la sustancia, sobre los cuentos del exilio: *Relatos sobre la falta de sustancia* lo hace en el fragmento titulado: “Apuntes para una poética de la sustancia” (pp.275-290). En la novela *El parecido* (1979), el crítico subraya los “riesgos” que Álvaro Pombo ha tenido que correr. Novela ontológica en la que los personajes van en busca de identidad. El trabajo está nominado como “A la orilla de los significados” (pp.290-292). Con “La irónica melancolía de los fantástico” (pp. 292-305), Masoliver Ródenas reflexiona sobre la compleja novela *El hijo adoptivo* (1984). La siguiente novela importante en la narrativa de Pombo: *El metro de platino iridiado* (1990) es reseñada con un trabajo titulado: “La ironía poliédrica de Álvaro Pombo” (pp.205-311). El crítico se fija ahora en otra de las novelas muy sustanciales, gráciles, y, para él, “extraña” e “insólita”: *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993). Sorprendido por la forma y la trama de la novela, lleva esa sorpresa a través de unas cuantas líneas tituladas: “Felicidad narrativa y fertilidad de la palabra” (pp.311-320). El mundo de la telenovela es cuestionado por Pombo en su novela *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995). Parodia de los seriales televisivos. La novela y su lectura da material para la reflexión, titulada: “Telenovela sobre la falta de sustancia” (pp.320-326). El mundo del gineceo y sus idiolectos es reflexionado con un sugerente título: “Las relaciones traicionadas” (pp. 326-336), título que nace de la lectura de la novela *Donde las mujeres* (1996). La Edad Media es narrada bajo los ojos de un joven: Acardo, en *La cuadratura del círculo* (1999). Novela que da pie a Masoliver Ródenas para pensar sobre la palabra y la escritura. El título del artículo es “La elasticidad del narrar” (pp. 336-341). Termina la recompilación sobre Álvaro Pombo con un artículo sobre la novela: *El cielo raso* (2001). Novela en la que se mezcla dos temas importantes pombianos: la se-

⁵⁸ Masoliver Ródenas, J. A., “Las relaciones traicionadas”, en *Í*, n° 606 (junio de 1997)20-22; y “Nuestro narrador más genial”, *La Vanguardia*, 17 de mayo de 1996, p.47. El primer artículo está recogido en *Voces contemporáneas*, Barcelona, Edi. Acantilado, 2004, pp.326-336.

⁵⁹ “Derroche de genio”, *El País. Babelia*, 10 de abril de 1999, p.9.

⁶⁰ “La derrota del héroe trágico”, *El mundo de los libros*, 1 de mayo de 1999.

⁶¹ Masoliver Ródenas y otros, “Álvaro Pombo”, en Rico, F., *HCLE*, 2000, o. c., pp. 298-309.

⁶² Barcelona, Edi., Acantilado, 2004.

xualidad, en su vertiente homosexual, y la religión. La reseña está titulada: "Pureza y coprofilia" (pp. 341-343).

El profesor de la U. de Zaragoza J. C. Mainer publicó en el año 2005, año en que Pombo publica su novela *Contra natura*, un texto orientativo para los amantes de la literatura. Su título es sugerente: *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1994-2000*⁶³. El profesor recopila algún que otro artículo publicado con anterioridad. En su visión panorámica de la literatura desde 1944, se hace eco de Álvaro Pombo. Primero en la segunda parte, nº 6, donde revisa la "Identidad y desencanto en tres novelas de la Transición (<Visión del ahogado>, <El río de la luna> y <El héroe de las mansardas de Mansard>)"⁶⁴. Y en el tercer apartado del libro, en los "nombres", Mainer reflexiona sobre el realismo del novelista. El trabajo lo titula: "Introducción al realismo de Álvaro Pombo"⁶⁵. Pero no se queda solo en el realismo, sino que abarca más. Va desglosando el realismo en varios apartados. El primero lo hace sobre "El mundo hablado: palabra y cosas" (pp.263-269). En el segundo, el profesor reflexiona sobre la sustancia, uno de los temas capitales del novelista, sobre todo en la primera narrativa. "Una noción capital: La sustancia" (pp.269-272) es el título del siguiente apartado. Después sigue con la sustancia y sus manifestaciones o accidentes, él lo llama atributos. Y así es el título: "Los atributos de la sustancia" (pp.273-278). Al profesor Mainer le preocupa los héroes infelices y desustanciados. Por eso el siguiente apartado y final de la reflexión, lo titula: "La felicidad y la realidad" (pp.278-285).

El diario El País publicó en 2005 un artículo⁶⁶ firmando por el profesor F. Valls, titulado "Las novelas de la democracia" (2005). Cinco escritores y críticos eligen las cinco mejores novelas de la literatura española en los últimos treinta años. N. Catelli⁶⁷, F. Valls⁶⁸, C. Guillén⁶⁹, J. García⁷⁰ y R.

⁶³ En Barcelona, Anagrama (Colección argumentos), 2005.

⁶⁴ Ibidem, pp. 179-185. La paginación corresponde a la novela de Á. Pombo.

⁶⁵ Ibidem, pp. 261-285.

⁶⁶ Valls, F., "Las novelas de la democracia", diario El País, **sábado**, 12 de noviembre de 2005, Web: http://elpais.com/diario/2005/11/12/babelia/1131755955_850215.html, consultado el 12 de septiembre de 2012. A partir de ahora aparecerá como Valls 2005.

⁶⁷ "Síntomas de la apertura". *El amor es un juego solitario* (1979), de Esther Tusquets; *La tribada falsaria* (1980), de Miguel Espinosa; *Herrumbrosas lanzas* (1985), de Juan Benet; *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), de Enrique Vila-Matas, y *Punto de fuga* (1986), de Alejandro Gándara. Ni cuentos, ni diarios, ni memorias, ni autobiografías. Sólo novelas, el género más lábil, más flexible, más amenazado, más resistente. Y no están por una sola razón, sino por varias. O porque son síntomas de la apertura del periodo inmediatamente posfranquista; o indicadores de la continuidad de la vanguardia española; o cristalización antirrealista de una escritura fundacional y, a su pesar, también vanguardista; o modelo de la reinención posmoderna de la ficción moderna; o expresión novedosa y precisa de maestros europeos inesperados. El mapa es insuficiente, y lo que queda fuera probablemente sea tan demostrativo o seductor como esta elección". Valls, 2005.

⁶⁸ "La realidad desbordada". La mejor prueba de la calidad de la novela española en castellano en estas tres últimas décadas son los títulos que podemos escoger: *Antagonía (1973-1981)*, de Luis Goytisolo; *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza; *La orilla oscura* (1985), de José María Merino; *Corazón tan blanco* (1992); *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza*, de Javier Marías (2002); *La fuente de la edad* (1986), y la trilogía *El reino de Celama* (1996/2002), de

Conte⁷¹ dan su opinión sobre la novela y el autor. A juicio de los críticos: C. Guillén y F. Valls, el escritor J. Marías con su novela *Corazón tan blanco* (1992) forma parte de la tetralogía. Le sigue L. Goytisolo con dos de sus novelas: *Diario de 360º* y *Antagonía* (1973-1981), según los críticos: F. Valls y C. Guillén. Es nombrado en tercer lugar a J. Benet y su novela *Herrumbrosas lanzas* (1985) por los críticos: N. Catelli y C. Guillén. Finalmente el crítico J. García nombra a Álvaro Pombo y la novela: *El metro de platino iridiado* (1990).

De la Universidad San Pablo CEU proceden dos trabajos sobre la narrativa contemporánea española. En ella se incluye a Á. Pombo. El primero corre a cargo de la profesora M^a Á. Varela Olea cuyo título es: "Verdad histó-

Luis Mateo Díez; o el conjunto de obras sobre las patologías de la escritura, de Enrique Vila-Matas (de *Bartleby y compañía* a *Doctor Pasavento*, 2000-2005). Lo que me ha interesado en estos libros, más allá de su indiscutible singularidad, ambición y acierto, es cómo partiendo de diversas tradiciones literarias, en la de su propia lengua o en la de las cada vez menos ajenas, han logrado ir más allá. En todas ellas hay búsqueda e insatisfecha exploración a partir de un lenguaje y unas estructuras heredadas que no podían seguir vigentes. Es gratificante la evidente variedad de registros desde lo que podría denominarse realismo complejo al experimentalismo o la poética de lo fantástico. Valls, 2005.

⁶⁹ "La realidad desbordada". La mejor prueba de la calidad de la novela española en castellano en estas tres últimas décadas son los títulos que podemos escoger: *Antagonía (1973-1981)*, de Luis Goytisolo; *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza; *La orilla oscura* (1985), de José María Merino; *Corazón tan blanco* (1992); *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza*, de Javier Marías (2002); *La fuente de la edad* (1986), y la trilogía *El reino de Celama* (1996-2002), de Luis Mateo Díez; o el conjunto de obras sobre las patologías de la escritura, de Enrique Vila-Matas (de *Bartleby y compañía* a *Doctor Pasavento*, 2000-2005). Lo que me ha interesado en estos libros, más allá de su indiscutible singularidad, ambición y acierto, es cómo partiendo de diversas tradiciones literarias, en la de su propia lengua o en la de las cada vez menos ajenas, han logrado ir más allá. En todas ellas hay búsqueda e insatisfecha exploración a partir de un lenguaje y unas estructuras heredadas que no podían seguir vigentes. Es gratificante la evidente variedad de registros desde lo que podría denominarse realismo complejo al experimentalismo o la poética de lo fantástico. Valls, 2005.

⁷⁰ "Reunir dos títulos tan recientes como *Soldados de Salamina* (2001) y las dos entregas de la todavía inconclusa *Tu rostro mañana* (2002 y 2004) no es exactamente una provocación (es una confidencia) y aspira a subrayar el criterio expuesto arriba: la vertiginosa velocidad del uno, taraceada de sutilezas, indicios y pistas sobre sus asuntos de fondo, casi es el mejor espejo para admirar la aptitud envolvente e hipnótica del narrador que se ensimisma y demora, sin que ni Javier Marías ni Javier Cercas eludan abordar asuntos cruciales de orden moral, de economía moral y ética, con pretextos de evocación histórica. De esas ecuaciones trataba *El testimonio de Yarfoz* (1986), de un autor renuente al género, como Rafael Sánchez Ferlosio, y sin embargo magistral inventor de un mundo pensado y especulado; todo lo contrario que la tensión dramática y la densidad emocional de *Un día volveré* (1979), de Juan Marsé, asistida de esa mirada desmitificadora, cruda y tierna a la vez, que en manos de Álvaro Pombo opera en otros ámbitos más intimistas, entre pliegues sentimentales bañados de un humor esquivo, que no borra la amargura de las vidas reinventadas en *El metro de platino iridiado* (1990)". Valls, 2005.

⁷¹ "Treinta años cuesta abajo". Lo que doy es un puñado de excepciones, más que de intenciones. *Verdes valles, colinas rojas* (2004 -2005), de Ramiro Pinilla; por fin la gran novela vasca estalla en una obra que con un acento épico, fantástico y mitológico retrata con acentos realistas el último siglo de la vida de su país. Interminable, imborrable e inolvidable. *Paradoja del interventor* (2004), de Gonzalo Hidalgo Bayal; un profesor de Instituto, seguidor de Sánchez Ferlosio -y de la Biblia, Kafka y Juan Benet- traza una parábola sobre la condición humana, miserable, falta de amor y profundamente simbólica y real. *Ladrón de lunas* (1998), de Isaac Montero, premio de la Crítica ya lejano y semio olvidado, es el autor de una de las mejores novelas sobre nuestra Guerra Civil, donde duplica la humanidad para adaptarse mejor a la escisión de las dos Españas que nos siguen helando el corazón. *Esta pared de hielo* (2005), de José María Guelbenzu; recuperación de un alto escritor que parecía extraviado en los subgéneros, y que ahora se enfrenta al problema de la muerte a través de la experiencia del más allá y en un diálogo con Cerbero, el Diablo y la sátira actual cargada de crítica y cultura. *La conquista del aire* (2001), de Belén Gopegui, una fábula contemporánea que muestra cómo el influjo del dinero opera transformando los amores, las amistades y los comportamientos humanos". Valls, 2005.

rica y verosimilitud literaria” (2005)⁷². El otro está elaborado por el profesor R. Veredas y está titulado: “La impostación de la voz femenina: la construcción de la subjetividad en *Donde las mujeres*, de Álvaro Pombo”(2006)⁷³.

En el volumen de Gracia, J. y Ródenas de Moya, D., *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (20-11)⁷⁴ hay dos apartados en los que aparece el novelista con más peso. Uno es el titulado: “Semillero del futuro narrativo”. En él se hace referencia a la primera narrativa y lírica (pp.625-626). En la segunda, está dedicado al novelista: “El firmamento de Álvaro Pombo” (pp. 852-858), en el que empieza la reflexión con el trabajo *El héroe de las mansardas de Mansard*.

El profesor J. M^a Pozuelo Yvancos reflexiona sobre “La nueva narrativa española” (2011)⁷⁵. En el trabajo, el crítico hace una revisión de la literatura del siglo XXI. Subraya la dificultad de etiquetar por la gran variedad de líneas de interés. El corpus novelístico es amplio. Están los consagrados, J. Marías y E. Vila Matas, y a la cabeza, en su opinión, de la narrativa. También se hace eco de Álvaro Pombo, pero del último, del siglo XXI. Destaca el crítico que Á. Pombo se ha fijado en los territorios del alma humana, que intenta cartografiar desde su mente narrativa. Á. Pombo es un autor en el que ha predominado “la interioridad”. Los retratos del alma que hace no solo se ciñen a los personajes, sino también al grupo social, más concretamente santanderino, de la alta burguesía. El crítico subraya que su última narrativa, sobre todo desde la novela: *Una ventana al Norte* (2004), ha sido principalmente narrativa de mujer. Las novelas de la primera década del siglo XXI son femeninas. Además de la novela mentada (2004) están los trabajos: *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), *Virginia o el interior del mundo* (20-09). Pero Álvaro Pombo es muy polifacético y no solo focaliza la trama en la mujer, sino también en otros dos temas trasversales en su narrativa: la religión y la sexualidad, en su vertiente homosexual. Dos novelas amplían el corpus narrativo del siglo XXI: la novela *El cielo raso* (2001), novela donde la religión y la Teología de la liberación ocupan un lugar importante, sin olvidar la homosexualidad, y la novela de la sexualidad: *Contra natura* (2005), novela que está entroncada con el cuento “Sugar-Daddy” (*Relatos...*, 1977) y con *Los delitos insignificantes* (1986). El crítico cierra la referencia destacando que Álvaro Pombo ha traído a la narrativa española la literatura inglesa del siglo XIX, en concreto los mundos de J. Austen o de Virginia

⁷² En *La novela contemporánea española. Actas de las I Jornadas de Narrativa Contemporánea Española*, M. D., de Asís Garrote y A. Calvo Revilla (edis), Madrid, Servicio de Publicaciones-Fundación Universitaria San Pablo CEU, 2005, pp. 103-127.

⁷³ AA. VV., *Estudios de narrativa española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*, Madrid, CEU. Ediciones, 2011, pp. 65-69, URL: <http://www.ceuediciones.es/documents/ebook4.pdf>, consultado el 4 de septiembre de 2012.

⁷⁴ Barcelona, Edi. Crítica, 2011.

⁷⁵ Pozuelo Yvancos, J. M^a, “La nueva narrativa española”, en *LP*, o. c., pp.91-111.

Woolf”⁷⁶. Sin embargo, no siempre la narrativa de Álvaro Pombo es tenida en cuenta por los críticos, los hay que no se hacen eco de ella. ¿Desconocimiento? ¿Olvido? Es, acaso, Álvaro Pombo un escritor de minorías como algunos críticos le tildan? Es posible. Veamos otro elenco de críticos literarios y su visión de la literatura.

Ricardo Senabre, a lo largo de diecisiete páginas, recoge todo un elenco de novela española, trabajo titulado: “La novela española, hacia el año 2000”⁷⁷. En él hace un recorrido por el amplio campo literario desde la nueva etapa: desde 1975. No hace referencia alguna al escritor Pombo.

El profesor S. Sanz Villanueva publica en la revista *La página* (2011) un artículo sobre la “Crisis y encrucijada de la novela actual”⁷⁸. El profesor presenta un elenco de narradores “un tanto minoritarios”, entre los que destaca a Álvaro Pombo junto a Antonio Soler, Ramiro Pinilla, Javier Cercas, Ignacio Martínez de Pisón y otro buen número de autores⁷⁹. Quizás tengamos que aceptar esa singularidad tan acusada que llega a pocos por su complejidad filosófica, amén de la temática. Pombo creemos que no es un escritor para mayorías, ya que éstas, a juicio de J. M^a Merino, están cada vez más acostumbradas a unas lecturas de *usar en el metro o autobús y tirar al consumirlas*, de mero entretenimiento, y, sobre todo,

*“escasamente memorables, capaces de mantener una atención lectora poco compleja durante muchas páginas”*⁸⁰.

Además, el crítico hace una *denuncia sobre el futuro* de la narrativa española “genuina”, no a los “sucedáneos”, que puede afectar todavía más a estos escritores minoritarios “ahora”, ignorados en el futuro. El crítico avisa sobre algo:

*“[...] he detectado un tremendo empobrecimiento en la riqueza léxica y en las capacidades de comprensión y expresiva de ese alumnado que deberá ser la clase lectora del futuro”*⁸¹.

El profesor F. Valls en su artículo: “Novelas y novelistas españoles para el siglo XXI”⁸² no cuenta con Álvaro Pombo para el futuro. El crítico entiende por “novela actual” —estamos en el año 2012—, “la que ha surgido en

⁷⁶ Cfr., Pozuelo Yvancos, o., c., p. 100. Álvaro Pombo residió en Londres durante once años. Allí entró en contacto con la filosofía inglesa, volvió a estudiar la carrera de Filosofía, y con la literatura anglosajona, en especial H. James, R. M. Rilke, T.S. Eliot

⁷⁷ Cfr., *LD*, o., c.

⁷⁸ Cfr. en *LP*, o., c., pp.146-166.

⁷⁹ Ibid, p. 148.

⁸⁰ Merino, J. M^a, “Sobre la narrativa española hoy”, en *LP*, o., c., p.241.

⁸¹ Ibid, o., c., p. 243.

⁸² En *LP*, o., c., pp.231-234.

lo que llevamos del siglo XXI”⁸³. Sin embargo, Álvaro Pombo ha publicado varias novelas, algunas importantes, en lo que llevamos de siglo: *El cielo raso* (2001), *Una ventana al norte* (2004), *Contra natura* (2005), un trabajo revisado y reciclado, *Vida de San Francisco de Asís. Una paráfrasis* (2007), *Virginia o el interior del mundo* (2009), *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009). Cinco novelas, ¿acaso no son suficientes como para tenerle presente?

Estamos ante una realidad nueva, ante un nuevo paradigma, y muchos de los problemas actuales del alma humana quedan bien reflejados en la literatura de Pombo. ¿Acaso *La fortuna de Matilda Turpin* (2006) no recoge un problema actual sobre el rencor humano, proyectado sobre otro semejante, en la novela, una mujer independiente por parte de su marido?

¿Qué conclusiones podemos sacar después de este elenco de trabajos de distintos críticos y profesores, tanto nacionales como foráneos? ¿Es Álvaro Pombo un escritor conocido? ¿Qué interesa de la escritura de Álvaro Pombo? Una respuesta aproximada es que Álvaro Pombo es conocido en el mundo académico universitario. Prueba de todo ello es que su narrativa está presente como objeto de reflexión en los distintos departamentos de lenguas, hispánica normalmente, de las Universidades del mundo. Álvaro Pombo está presente en las Universidades de Minnesota, Columbia, Texas (Austin) y New York en Norteamérica. En Neuchâtel y San Gallén (Suiza), Westminster, Londres (Inglaterra), Grenoble, Toulon, París en Francia, la U. de Göteborgs en Suecia, la U. de Berlín en Alemania y la U. de Estocolmo en Noruega, amén de U. de Zaragoza, U. Complutense, Madrid, U. Pompeu y Fabra y U. Autónoma de Barcelona, San Pablo CEU en España.

Fuera de las latitudes anglosajonas y europeas, allende los mares, también encontramos su presencia en la U. of Queensland de Australia.

Una primera aproximación, según los datos que hemos aportado, es que Álvaro Pombo suscita más interés en la Universidades extranjeras que en la españolas. Luego, una de las características encontradas en la narrativa pombiana es su carácter universal. Hay interés por esta autor. Bien es verdad que muchos de los críticos interesados por Álvaro Pombo son españoles. Pombo ha tardado en arrancar, pero ya ha tomado posiciones en la narrativa española y forma parte de la normalidad literaria. Por otra parte, se vislumbra un despertar hacia la narrativa pombiana en las Universidades españolas, y ya aparece en los estudios universitarios sólido como una roca.

Segunda aproximación. En el mundo de los críticos y profesores, ¿hacia dónde se dirige el interés reflexivo?

Varios son los ejes reflexivos de los investigadores universitarios. En la Universidades norteamericanas dos son las líneas de actuación epistemo-

⁸³ Ibid., p. 231.

lógica: la sexual, en su vertiente homosexual y la filosófica, en su vertiente sustancial y ética. En estas Universidades destacan los trabajos de investigación monográficos: tesis doctorales (Fajardo), trabajos de investigación (Moreno Nuño; Weaver); también hay artículos (Weaver). Las Universidades europeas enfocan sus investigaciones más por la línea filológica. Por ejemplo, la profesora María Vittoria Calvi (U. de Bérgamo) tiene un trabajo, en la línea filológica, titulado: “Dialogo reale e dialogo letterario: prospettive didattiche”⁸⁴. Calvi ha tomado los diálogos entre Gonzalo Ortega y César Quirós de la novela *Los delitos insignificantes* (1986) y los analiza desde el punto de vista pragmático, donde se subraya lo psicológico y lo sociológico. Según la profesora:

“La disparità generazionale e socioculturale tra i due personaggi si manifesta in vari aspetti dialogici, come l'uso degli allocutivi”⁸⁵.

Predominan, sobre todo, los artículos de revistas. En otras latitudes está la Universidad de Queensland de Australia que va en la línea de las Universidades norteamericanas: sobre la homosexualidad. Los trabajos del profesor Martínez Expósito son artículos de revista, recompilados después en textos, como *Escrituras torcidas* (2004).

¿Por donde va el interés y la investigación en España? El crítico Martínez Expósito percibe que la recepción crítica de la obra de Álvaro Pombo ha sido muy “positiva” desde el punto de vista de “estilo y recursos lingüísticos”, sin embargo, muy desigual en lo tocante a la temática “homosexual”, y apenas en cuanto a la religión, la ética y moral. La mayor parte de los críticos parecen –y aquí coincido con el profesor Martínez Expósito– no saber qué hacer con ellos⁸⁶. En esta tesitura, la obra pombiana es acometida en primer lugar por los trabajos breves, predomina las reseñas de novelas. Entre los reseñistas están J. Alfaya, J. L. Aranguren, E. Calabuig, F. Valls. En segundo lugar están los artículos de revista. Predominan los trabajos sobre

⁸⁴ En Associazione Ispanisti Italiani, *Lo Spagnolo D'Oggi: Forme della comunicazione, Atti del Convegno di Roma 15-16 marzo 1995, II, Roma*, Bulzoni Editore, AISPI. Centro Virtual Cervantes, pp. 107-117; Web:

http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/08/08_107.pdf, consultado el 10 de septiembre de 2012. En esa misma línea encontramos un trabajo de dos profesoras: Beltrán, M^a J. (Universidad Libre, Berlín) y Ripoll, B., “Ficcionalización de oralidad. Propuestas para la enseñanza del español hablado en las clases de E/LE”, en AA. VV. (edis), *VI Congreso Internacional de ASELE. Tendencias Actuales en la enseñanza del español como lengua extranjera II*, León, Universidad de León, 1996, Centro Virtual Cervantes, pp.73-77, URL:

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/06/06_0072.pdf, consultado el 10 de septiembre de 2012. El trabajo de las profesoras está apoyado en la novela de Álvaro Pombo, *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), y destacan la lengua hablada en la novela, pp. 11, 13, 26, 50, 122, 127 y 141.

⁸⁵ Cfr los diálogos que aparecen en la páginas 11, 21, y 136, de *Los delitos insignificantes*, diálogos que analiza la profesora, en Calvi, M^a V., o., c., p. 116.

⁸⁶ En *Escrituras torcidas*, o. c., p. 154.

novelas. Ejemplos, F. Valls, González Herranz, Ródenas de Moya. En tercer lugar están los críticos, escasos, que reflexionan sobre la obra de Álvaro Pombo. Cabe destacar a J. C. Mainer, sobre el realismo y la sustancia, y luego están los dos grandes críticos españoles: J. A. Mosoliver Ródenas⁸⁷ y D. Ródenas de Moya⁸⁸, sobre la obra de Álvaro Pombo.

En relación con nuestros trabajos, nos situamos en la línea epistemológica anglosajona. Es decir, en la línea de la reflexión sobre la obra, en concreto, la narrativa y el cuento, desde la filosofía moral y la religión. Afirmando que hasta la hora de redactar esta tesis doctoral, no hay un trabajo global fundamentado en la obra de Álvaro Pombo que nosotros conozcamos. Que sepamos, sólo nuestros trabajos: *Novela y religión. El horizonte literario y religioso en la novela de Álvaro Pombo* (2008), inédito, y la actual investigación, tesis doctoral, sobre “*La poética del bien y del mal en la narrativa de Álvaro Pombo*, existen en la actualidad. Nuestro trabajo actual abarca desde la narrativa del exilio: *Relatos...* (1977), hasta la narrativa escatológica, con la novela *La fortuna de Matilda Turpin* (2006). En este arco de investigación están incluidos el corpus cuentístico: *Cuentos reciclados* (1997).

Pombo es hoy un novelista maduro, prolífico y afamado en las letras españolas. Los premios otorgados así lo confirman. Sin embargo todavía queda algún resquicio por ahí que le rehúya. Creo firmemente que suscita más interés fuera de nuestras fronteras que dentro. No es un profeta en su tierra.

Creo, por otra parte, que su literatura nada fácil ha contribuido también a esa fama de “secreto”, de “foráneo”, pues el lector se enfrenta a una literatura polifacética, como bien refleja T. Nallet en su artículo sobre Pombo: “Polifacetismo de la novela de Álvaro Pombo”⁸⁹.

⁸⁷ Por ejemplo el artículo: “Trascendencia y humorismo en el último Pombo”, en *CN*, o. c., pp.41-60.

⁸⁸ Ejemplo, el artículo: “Ademanos ante el espejo: La reflexividad en la narrativa de Álvaro Pombo”, en *CN*, o. c., pp.61-89.

⁸⁹ En *CN*, o. c., pp. 91-110.

4. INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA DE ÁLVARO POMBO.

4.1. Trayectoria literaria.

Á. Pombo es un escritor prolífico, especialmente como novelista, su trayectoria narrativa alcanza un número abundante de novelas, en concreto, dieciocho novelas largas, además de un conjunto de cuentos dispersos unos, otros recogidos en un corpus, *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) y *Cuentos reciclados* (1997). Su andadura narrativa se extiende a lo largo de cincuenta y cuatro años, entre la publicación de su primera novela *Relatos sobre la falta de sustancia*, en 1977, y la última novela, *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (Destino, 2013). Es un novelista controvertido, pues aunque tiene detractores, como su adorada Iris Murdoch, todavía no ha sido reconocido del todo como tal en los cenáculos literarios. “Es uno de los maestros indiscutibles de la literatura española contemporánea...” reza la solapa de su penúltima novela *El temblor del héroe*¹. Es tildado de desconocido, “original de acento y tono” (Araguren) y raro narrador, sin embargo, es en gran medida aclamado por sus virtudes literarias y prueba de ello son los diferentes premios literarios que ha cosechado en su “carrera” literaria, sea poética, lo sea novelística. Por ejemplo, ha ganado los Premios Herralde de Novela con la novela *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), también el Premio de la crítica con su novela *El metro de platino iridiado* (1990), el Premio Nacional de Narrativa y Premio Ciudad de Barcelona (1997) con la novela *Donde las mujeres*, el Premio Planeta (2006) con *La fortuna de Matilda Turpin*, y el último, el Nadal (2012).

La fecunda y larga trayectoria literaria de Á. Pombo se inicia muy tempranamente. Que se sepa, lo hace con diecinueve años. En ese momento era estudiante universitario de filosofía. Corría el año 1958². Á. Pombo fue un lector de toda clase de literatura desde su infancia, interés que unió a la escritura. Leyó tanto a Machado, Lorca, como a Eliot, Wallace Stevens. En especial, se interesó por R. M. Rilke. Sin embargo, no se cierra a la poesía, sino que se encamina hacia la filosofía y la literatura a través de Sartre³, Thomas Mann, en

¹ Trabajamos con la edición, Pombo, Á. *El temblor del héroe* (Premio Nadal de Novela 2012), Barcelona, Ed. Destino (Colección Áncora y delfín, n° 1232), 2012.

² J.A. Marina: “Conocí a Á. Pombo en el Colegio Mayor, recién llegados ambos de la provincia. [...] Le interesaba apasionadamente la poesía, y comenzó a interesarle, también apasionadamente, la filosofía. Deambulaba por el mundo llevando a Rilke en la cabeza y un gigantesco *Index aristotelicum* bajo el barzo. [...] Por entonces no pensaba en escribir novelas, o al menos no lo decía. Tal vez porque aspiraba a la escritura total, que sólo puede alcanzarse en un momento de exaltación, compatible con la elaboración de un poema, pero no de una novela. Repetía con frecuencia un verso de Wallace Stevens: *Is one is to be a poeta t all, / one ought to be a poet constantly*, en *Prólogo*, Á. Pombo, *Protocolos*, o. c., p.7.

³ J. Marina le calificará de “muy sartriano”, amén de ser un admirador de *La náusea*: “Le he oído confesar muchas veces su fascinación por *La náusea*, de Sartre”, en *Prólogo*, o. c., p. 8.

especial su *Doctor Faustus*. Fruto de esa inquietud⁴ publica en una revista universitaria un escrito titulado: *Rainer María Rilke: la realidad como misión* (1958)⁵. Escrito que recoge el pensamiento y la visión sobre el mundo y la literatura. En él se aprecia la “función cognoscitiva” de la poesía, como su “objetividad”. El poeta, o el creador, indica el autor, mira de manera especial la realidad, gracia nacida de su sensibilidad. El artista:

*“toma sus propios sentimientos y en lugar de decirlos arrastrando en ellos su peculiar sensación del mundo, los pone ante sí, los “objetiviza” narrándolos como otra cosa más entre las cosas”*⁶.

Es decir, todo creador aspira a ser original en el campo en el que está. Su particular visión, estilo e incluso idioma en el que se expresa, a la vez que singular, ha de poseer el rasgo de accesibilidad, para poder disfrutar de la obra. Así ocurre con Pombo; es un singular narrador; y usuario de la palabra.

Entendemos que a lo largo de sus estudios universitarios seguiría componiendo, leyendo y reflexionando⁷. En el año 1973, publicó, estando en Inglaterra, *Protocolos*, el primer libro de poemas. En el “Texto introductorio”, el autor clarifica el porqué de la forma y el contenido poético. En concreto indica que “para salvar *Protocolos* de la endemia de nuestro siglo, que es oscilar entre rabioso individualismo inidentificable y rabioso colectivismo sin sustancia, *Protocolos* se vale de una irónica apariencia de serie, un semblante morfológico tipográfico como de haber sido compuesto, poco más o menos, como lo compondría una computadora deshumanizante”⁸. Individualismo e insustancialidad son los dos aspectos que transversarán la narrativa pombiana.

Londres es un lugar de acción, lectura⁹ y de reflexión. Trabajo, ciudad, humedad, soledad, son componentes de sus versos, recogidos después en sus cuentos *Relatos*. Hacia el año 1975, Pombo entra en contacto con J.A. Masoliver¹⁰, al cual entrega un manuscrito inédito con el título *Variaciones*, trabajo

⁴ J. Marina indica que “la experiencia poética de Á. Pombo comenzó con una búsqueda romántica y confusa de la exaltación”, en *Prólogo*, o. c., p. 16.

⁵ Cfr. *Prólogo*, o. c., p. 9.

⁶ Ibid.

⁷ Marina indica: “Durante cuarenta años hemos discutido [Marina y Pombo] sobre este asunto [poesía...] Pombo cree que la misión de la poesía —de la literatura en general— es entrar en esa oscuridad y revelarla. Tiene una confianza absoluta en el poder de una cierta intuición poética, que encuentra en Rilke, Hölderlin, Eliot, Heidegger”, en *Prólogo*, o.c., p. 10.

⁸ Á. Pombo, “Texto introductorio a *Protocolos*”, en Á. Pombo, *Protocolos*, o.c., pp. 217-18.

⁹ “Durante su estancia en Londres descubrió a Eliot y también la novela”, Marina, J. A., “Pombo, por José Antonio Marina” en Pombo, Á., “De la novela como casuística a la verdad narrativa”, *Revista de la Fundación Juan March*, n° 354 (Enero, 2006)¹⁰, URL:

http://www.march.es/recursos_web/prensa/boletines/2006/n-354-enero-2006.pdf, consultada el 8 de octubre de 2013.

¹⁰ En este trabajo, indica Masoliver, Pombo “atravesaba sabiamente la esencia angustiada de Vallejo, la riqueza de Saint-John Perse y el viaje dantesco-elotiano para crear un lenguaje hecho de estas experiencias y al margen, más allá de ellas. Poesía engañosa, atractiva por todo lo que al final no es, inmediata y oscura, llena de aparentes símbolos e igualadora de las cosas porque todo es genérico y

premiado en España con el galardón El Bardo de poesía (1977)¹¹. Poesía original y aventurera, con intencionalidad clara de desdramatizar la condición humana.

Por el año 1977, con la llegada a España de su exilio voluntario¹² londinense, publica unos cuentos un tanto iconoclastas para los acólitos literarios españoles. Aparecieron con el título filosófico, y orientador, *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977)¹³; cuentos publicados por la editorial: La Gaya Ciencia, con Rosa Regás a la cabeza de la misma. Narrativa dura de leer y un tanto transgresora en una sociedad en tránsito hacia la libertad, y en la que todavía se pensaba, se vivía, se actuaba, bajo el prisma nacionalcatólico. No es de extrañar que pasaran inadvertidos, y llevados a los saldos literarios¹⁴. A partir de *Relatos* siguieron, con más fortuna, y en fase de aceptación y consolidación literaria, *El parecido* (1979)¹⁵, *Hacia una constitución poética del año en curso* (1980). A lo largo de tres años “malos”, Pombo se dedica a escribir, pero sin éxito. Rosa Regás y él habían roto en 1978. A partir de este año (1978), empezó un retiro “forzoso” del mundanal ruido, años en los que escribía y guardaba el trabajo, y luego lo enviaba a las editoriales, sin respuesta. En 1983 entra en contacto con Ester Tusquets a través del manuscrito *El hijo adoptivo*, escrito presentado al Premio Herralde de narrativa, convocado por primera vez. Para sorpresa de Pombo, no solo se lo leyeron, sino que también le desencajonaron el resto de los manuscritos, en concreto *El héroe de las mansardas de Mansard*¹⁶, con el cual le dieron el Premio Herralde de Novela de aquél año, 1983, quedando finalista, a la vez, su otro manuscrito, *El hijo adoptivo*. Es un momento importante¹⁷, a partir de ahí, empieza una carrera literaria meteórica. Vino después *Los delitos insignificantes* (1986)¹⁸ entrada la década de los noventa. Hasta este momento, el autor muestra una indagación sobre la naturaleza humana, su incompletez, la búsqueda de ser, a través de lo que él llama la insustancialidad.

En esta trayectoria, Pombo va alternando la narrativa y la poesía, trayectoria que ofrece un perfeccionamiento literario, a través del cual se va con-

sin sustancia, digno de reivindicación y sin jerarquías: vida que no es superior a la muerte, amor que no es superior ni menos irreal que el recuerdo del amor”, en Á. Pombo, “Prólogo a *Variaciones*”, en Á. Pombo, *Protocolos*, o. c., p. 223.

¹¹ Tomo los datos de la web del Ministerio de Cultura y del Ministerio de Educación.

¹² “Me marché por motivos personales [¿los mismos que obligan a marchar a Gabriel Arinterro, en *El cielo raso*?] que alguna vez he contado y con idea de no volver”, en D. Ródenas de Moya, “Á. Pombo. Una ética del cuidado”, en *Q*, n° 209 (diciembre, 2001)12a.

¹³ Tomo los datos de la edición: Álvaro Pombo, *Relatos sobre la falta de sustancia*, o.c., 2005.

¹⁴ “No olvido –indica el autor– que en unas rebajas de agosto en un montón de El Corte Inglés, estuvimos peleándonos el editor, entonces crítico, Constantino Bertolo, y yo, por los mismos ejemplares de *La gaya ciencia*, Iturralde, Benet, Pombo...”, J. Goñi, “Á. Pombo: Reina madre, capitán Ahab”, en *T*, 69-69 (mayo, 2004)283.

¹⁵ Tomo los datos de la edición, Álvaro Pombo, *El parecido*, o.c.

¹⁶ Tomo los datos de la edición, Álvaro Pombo, *El héroe de las mansardas de Mansard*, o.c., 2000.

¹⁷ “Fue una gran cosa y fue todo un relanzamiento, porque yo estaba completamente dormido; aun- que trabajando mucho estaba dormido”, en “Á. Pombo. Una ética...”, o.c., p. 11c.

¹⁸ Tomo los datos la edición, Álvaro Pombo, *Los delitos insignificantes* o.c., 2002.

virtiéndose en un narrador con personalidad propia en los cenáculos literarios españoles. Esta trayectoria da sus frutos en primer lugar con una gran novela: *El metro de platino iridiado* (1990)¹⁹, narración premiada con el Premio de la Crítica de Narrativa en castellana, por la Asociación Española de Críticos Literarios, luego, en poesía, sale a la luz *Protocolos para la rehabilitación del firmamento* (1992)²⁰. Vendrán después: *Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey* (1993)²¹, *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), *Vida de San Francisco y Donde las mujeres* (1996)²², *Cuentos reciclados* (1997)²³, *La cuadratura del círculo* (1999)²⁴, *El cielo raso* (2001)²⁵, *Una ventana al norte* (2004)²⁶, *Contra natura* (2005)²⁷, *La fortuna de Matilda Turpin* (2006)²⁸, y las novelas últimas, *Virginia o el interior del mundo* (2009), *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009) y *El temblor del héroe* (2012).

Otras obras que manifiestan la fecundidad de Á. Pombo son *Alrededores* (2002)²⁹, colección de artículos periodísticos publicados semanalmente entre los años 1987 y 1989, en *Diario 16*, en el suplemento cultural, dirigido por J. M. Ullán, amén de *El Mundo y Tribuna*. El autor pretende con estos artículos dar una visión entrecruzada entre “lo biográfico histórico y lo universal literario”, a través de una técnica “impresionista” y una caricatura amble de una realidad concreta. En el fondo, estos escritos periodísticos reflejan, como el resto de la narrativa, la verdad acerca del propio autor. Son como un espejo que devuelve la imagen en un momento concreto de la vida³⁰. Hay artículos recogidos en diferentes revistas como *Quimera*³¹, *Revista de Occidente*³², *El*

¹⁹ Tomo los datos de la edición, Álvaro Pombo, *El metro de platino iridiado* o.c., 2001.

²⁰ Manejo los incluidos en Álvaro Pombo, *Protocolos*, o.c., pp.165-191. Existe una publicación antigua, según indica el autor: “A la hora de publicar este libro en la primera edición de Lumen, Esther Tusquets tuvo la gentileza de aceptar mis rarezas tipográficas como verdades de fe...”, en “Á. Pombo, Nota Bene para dar razón de la apaisada maquetación de los *Protocolos para la rehabilitación del firmamento*”, en Á. Pombo, *Protocolos...*, o.c., p. 167.

²¹ Nosotros manejamos la edición, Álvaro Pombo, *Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey* o.c., 2005.

²² *Donde las mujeres* ganó el Premio Nacional de Narrativa, del Ministerio de Cultura, además del Ciutat de Barcelona de Literatura en Lengua Castellana (Ayuntamiento de Barcelona, Institut de Cultura). Esta novela tenía como primer título: *La propietaria del significado perfecto*, título que no agradó Herralde, cambiándolo por el actual. Cfr. R. Ródenas de Moya, en “Á. Pombo. Una ética...”, o.c., p. 16a. Nosotros manejamos la edición, Álvaro Pombo, *Donde las mujeres*, o.c., 2006.

²³ Manejo la edición, Álvaro Pombo, *Cuentos reciclados*, o.c., 1997.

²⁴ Obra premiada con el premio Fastenrath (Real Academia Española-U.P. Fastenrath). Nosotros manejamos la edición, Álvaro Pombo, *La cuadratura del círculo*, Barcelona, Anagrama, 1999.

²⁵ Premio de la Fundación José Manuel Lara Hernández de Novela (Fundación José Manuel Lara). Nosotros manejamos la edición, Álvaro Pombo, *El cielo raso*, Barcelona, Anagrama (Compactos), 2003.

²⁶ Manejo la edición, Álvaro Pombo, *Una ventana al norte*, Barcelona, Anagrama, 2004.

²⁷ Premio Ciutat de Barcelona de Literatura en Lengua Catellana (Ayuntamiento de Barcelona, Institut de Cultura), y Salambó de Novela (Café Salambó). Nosotros manejamos la edición, Álvaro Pombo, *Contra natura*, Barcelona, Anagrama, 2005.

²⁸ Premio Planeta (Editorial Planeta). Nosotros manejamos la edición de Álvaro Pombo, 2006.

²⁹ Manejo la edición de Álvaro Pombo, *Alrededores*, o. c., 2002.

³⁰ Cfr. Á. Pombo, “Alrededor de Alrededores”, en *Alrededores* o.c., pp. 8.10.

³¹ “Monsieur Teste o la novela asfixiada”, *Q*, nº 3 (1981)46-48.

³² “De las narrativas y sus filosofía furtivas”, *RO* nº 44 (enero, 1985)7-17; “Vida de Santa María Iridiana”, *RO* nn. 98-99 (1989)228-235.; “Los libros que leyó en los libros que escribe”, *RO* nº 179 (abril, 1996)116-19.

*Urogallo*³³, *Lucanor*³⁴, *El Mundo*³⁵, *El Ciervo*³⁶, *Letra internacional*³⁷, *Academia: revista del cine español*³⁸, los cuales nos confirman la facilidad para escribir. Además de todo lo anterior, Á Pombo ha publicado ensayos como *Narraciones e ideas* (2001)³⁹, obras de teatro, *Atilano* (1986)⁴⁰, y el discurso de ingreso en la Real Academia Española, *Verosimilitud y verdad* (2004)⁴¹.

Según afirmación del autor, en el año 1996, reescribió el Prólogo del libro: *La vida de San Francisco de Asís* (1996), a petición de la nueva editorial con la que publica, Planeta. Según Pombo, todo hubo de estar “acabado para 2007”⁴².

La Universidad de Neuchâtel, y dentro de ella, el Grand Séminaire, publicó un número especial en torno a Álvaro Pombo, fruto del *Coloquio Internacional Álvaro Pombo* (1-3 de noviembre de 2004). La introducción es del autor, y las ponencias han sido recogidas en un número especial por la editorial Arco/Libros⁴³. En la misma línea, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en Santander, celebró entre los días 10 y 14 de agosto de 2009, un seminario sobre el novelista titulado: *Álvaro Pombo, poéticas de un estilo*. Las ponencias fueron publicadas bajo el epígrafe: *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*⁴⁴.

³³ “A pesar de todo, mis libros tienen gracia”, U n° 17(1986)67-68.

³⁴ “Notas en torno al cuento”, L n° 6 (1991)160.

³⁵ “Yo fabriqué un santo”, en *El Cultural*, de 20 de febrero de 1992, p. 4; “Libros nuevos y renuevos de abril”, en *El Cultural*, de 22 de abril de 2004, URL:

http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/9352/Libros_nuevos_y_renuevos_de_abril/, artículo premiado con el Premio periodístico sobre Lectura Fundación Germán Sánchez Ruipérez (2004), el jurado, que estuvo presidido por el académico y novelista Luis Mateo Díez y compuesto por los escritores Josefina Aldecoa, Ana María Moix, Gustavo Martín Garzo, por el director del Círculo de Bellas Artes, Juan Barja, y Felicidad Orquín, que actuaba como secretaria, en URL:

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-29-10-2004/abc/Cultura/alvaro-pombo-obtiene-el-premio-para-articulos-sobre-importancia-de-la-lectura_963130314900.html, rectificado el 11 de julio de 2014.

³⁶ “Qué es la ingenuidad?: no es “Taif” el “Taif” ni puede serlo salvo adrede”, C n° 491(febrero, 1992)19.

³⁷ “Seis folios simultáneos consecutivos iguales”, LI n° 38 (otoño, 1995)35-37.

³⁸ “Del espacio respiratorio al espacio visual”, ARCE n° 12 (octubre, 1995)75-77.

³⁹ Intervención del autor en el curso: “La novela española de nuestro tiempo (IV)”, mayo de 2001”, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, Cuenca, CPR, 2001.

⁴⁰ Cfr. A. Pombo, *Atilano*, Madrid, El Crotalón & Ultismo, 1986-87.

⁴¹ Madrid, RAE, 20 de junio de 2004. También en URL:

[http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/\(voAnexos\)/arch34E48EA1F3B7A6FAC12571480041DE75/\\$FILE/pombo.htm](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/(voAnexos)/arch34E48EA1F3B7A6FAC12571480041DE75/$FILE/pombo.htm)

⁴² P. Pérez-Cejuelo, entrevista a Álvaro Pombo. “El talento de un escritor aumenta con la experiencia” en URL:

<http://www.seg-social.es/imsero/documentacion/ses257/257entrevista.pdf>, fecha, 14/02/07, p.15. También, N. Azancot, o.c., pp. 11-13, http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=18965

⁴³ *Álvaro Pombo*, en CN, o.c..

⁴⁴ González fuentes, J. A.- López García, D., (eds.), *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, Santander, Milrazones/universidades, 4, 2013.

4.2. La poética narrativa de A. Pombo. Características de su novela.

4.2.1. Concepción de la novela.

Pombo ha expuesto en su narrativa, así como en numerosos medios de comunicación, las claves para interpretar su obra narrativa. Es un autor realista que escribe relatos de psicología-ficción. La novela es un estudio psicológico del hombre, al cual intenta comprender a través de la literatura y de la filosofía. Esta característica le hace tan singular que el propio autor se siente al margen de toda generación; en particular, la suya.

Á. Pombo es un escritor que recurre mucho al adjetivo y a la filosofía a través de las cuales consigue una prosa colorista y conceptual. Hay que añadir, además, el humor sarcástico. Se ríe de sí y de los otros; hasta de lo sagrado, si hace falta, pero lo hace con un respeto impecable. Esas pinceladas humorísticas están cercanas a “Wilde”, “Chesterton o Bernard Shaw”; incluso a Gómez de la Serna, indica el profesor Ródenas de Moya⁴⁵. A nuestro juicio, además de los autores anteriores, ese humor está cercano al del sabio Cohélet, humor oculto, irónico, elegante y sarcástico.

En la narrativa se aprecia un equilibrio entre fábula, palabra que tanto gusta de utilizar, y estilo. Según Pombo en cada narración ha de haber un equilibrio entre estilo, fabulación, recreación y estética. Tal es así que su prosa seduce al lector, a pesar de no ser una prosa fácil de leer. Aun con todo, la narrativa pombiana encanta, arrastra y motiva a leerla.

La novela es como una especie de autobiografía, “un complejo y ramificado epíteto”, dice el narrador de “Tío Eduardo” [*Relatos*, p.15], de casos y causas individuales como ejemplos universales. La gracia de la narración consiste en “hacer ver al lector las líneas profundas de una manera de vivir y [de] comportarse”⁴⁶ cada cual en la vida. El compromiso que reconoce con el lector y consigo mismo es el que contrae con la escritura: hacer lo complejo accesible, el concepto comprensible, a la vez que desvela las zonas de incertidumbre del ser humano. Es una narrativa en la que el lector encuentra unos modos de ser, variedades de experiencia, del ser humano, contados desde la ficción.

Esta narrativa es una cartografía del ser humano. En cada topos, cada dato, se observa y estudia al ser humano desde su ser más profundo, intentando comprender por qué es así o actúa de tal manera. En cada topos es un cúmulo de afectos, emociones, sentimientos, acciones, nacidos todos ellos de situaciones, de relaciones, de aspiraciones, en los que se ve el ser humano en su verdad más clara. Consigue ese estudio del hombre a través de la psicolo-

⁴⁵ En “Ademanes ante el espejo: la reflexividad en la narrativa de Álvaro Pombo”, en *CN* o.c., p.62.

⁴⁶ Á. Pombo, “Epílogo”, en *Contra natura*, o.c., p.560.

gía-ficción. Así, la narrativa viene a ser una aventura de la imaginación, en la que se cuenta historias inspiradas en la realidad, pero recreadas. Escritos apoyados en la lengua, algo tan importante para Pombo, y en la forma, de todo lo cual nace una estética muy concreta.

Cada narración es una aventura literaria apoyada en la realidad de la vida cotidiana, de la cual hay que “sacar partido de lo que hay ahí”, como lo han hecho otros como “Luis Felipe Vivanco” y “Teresa de Jesús”(El metro de platino..., p.135). De esa realidad física, Pombo hace una fenomenología de las cosas, de los acontecimientos, a la vez que hace una reflexión del hombre imaginario, donde el lector no solo lee novela sino también es ayudado a pensar y pensarse, a la vez que aprende la lengua.

La narración es la expresión de la experiencia de conciencia⁴⁷ del autor real a través del narrador; del mundo del autor real volcado en el mundo del narrador⁴⁸, mundo que leído, interpretado, recreado y transformado a imagen y semejanza del autor, cual demiurgo. Así, la novela se convierte en un “sistema construido” (autor) por la “inteligencia”(filosofía) y por “la imaginación”(ficción), de un narrador, para “dar sentido a la experiencia” humana (lector real). Las novelas son la expresión de trayectorias vitales imaginarias, de hombres ideales (abstracción), pero con el horizonte real de enseñar a vivir, incluso a morir. En concreto, decir a los lectores lo que son. En esto consiste el realismo pombiano.

Pombo recoge en sus narraciones los grandes anhelos del ser humano. Las novelas plantean problemas de envergadura y de actualidad, como el amor, la felicidad, la amistad, los odios, miedos, y la muerte. Ante todo ello, el novelista mantiene posturas un tanto heterodoxas, tanto en lo convencional como en lo religiosa. Sus novelas además de deleitar desde una perspectiva ligüística y estética, encierran una moraleja: ¡haz lo mismo!, ¡evita lo mismo! responden a una línea sapiencia. Desde esa visión invitan a todo lector a ser auténtico desde las opciones personales. *Contra natura* es un ejemplo de modos de vivir la experiencia amorosa a través de historias humanas concretas. Relato ficticio, pero que responde a la realidad.

En concreto, el Madrid gay del 2005 y sus expresiones y experiencias homosexuales. Desde esa perspectiva erótica, Pombo hace ver al lector cómo se puede vivir la orientación sexual de manera constructiva. El personaje que vive su orientación sexual coherente, no es merecedor de ningún reproche, sin embargo, el que vive de espaldas a su verdad realidad, a su ser, vive de una manera inválida para sí y para los demás. Los relatos enseñan al lector a optar por la autenticidad de la vida. Por consiguiente, la narrativa pombiana es más que una novela, en muchos casos, es un tratado ético.

⁴⁷ Pombo gusta hablar de “volcado de conciencia”, cfr. *Entrevista*.

⁴⁸ En “Exploración de un universal concreto: De la novela como casuística a la verdad narrativa”, en *Ciclo de Poética y Narrativa*, Madrid, Fundación Juan March, martes 10 de enero de 2006, p. 4.

La novela es ficción, por ello encierra ambigüedad e irracionalidad. No trata de rebelarse contra los principios de la lógica, sino de trasportar al lector, a través del pensamiento, a un terreno quimérico. La narrativa, muchas veces parte de lo cotidiano, y de lo paradójico, a través de lo cual, sobre todo de lo último, impacta y hace pensar al lector. Acoge el misterio y lo misterioso, como el ser humano; todo aquello que no obedece a causas conocidas y determinables; lo azaroso y lo que no obra en poder del conocimiento común; aquello que introduce en la frontera entre el campo de la razón, de la ficción, y el de la acción, a través de la costumbre y el rito.

La novela es el resultado “de una experiencia, de una conciencia empírica concreta, expresado en un medio universal que es el lenguaje y que contiene una cierta clase de verosimilitud y de verdad estética propias”⁴⁹. Y es la expresión de una experiencia de conciencia también concreta, la del lector, el cual recrea, a su manera, el volcado narrativo del autor. Mas también la novela es el resultado de una individualidad, la del creador, singularidad manifestada a través de un estilo. Es imprescindible que el novelista tenga una decidida voluntad de estilo, aspecto y signo que lo identifica realmente. Lo que importa además del tema y del asunto, es el tratamiento. Puede decirse que el estilo no es otra cosa que el resultado de unas condiciones de personalidad, rasgos de carácter, sedimentos de la educación, sublimación de una vocación o de un quehacer, aplicadas al cumplimiento de una función: recrear, deleitar y enseñar.

La novela, por tanto, es para Pombo un medio de recreación, de reflexión y de acción con unos fines concretos: divertir, vivir lo no vivido, y enseñar. En el fondo, la narrativa pombiana es un modo de ser, modo de hacer, modo de aspirar, así como un modo de mirar no solo a aquello que rodea al hombre, sino también a lo que le envuelve.

4.2.2. Rasgos generales de la narrativa.

Consecuente con sus formulaciones teóricas, Pombo convierte el estilo narrativo en piedra de toque de su literatura. La prosa pombiana es deudora, se ha insistido mucho, incluso por el autor, de las influencias de Valle-Inclán, Ortega y Gasset, el P. Coloma y Juan de Mairena, H. James e Iris Murdoch, J. Austen, H. Fielding, G. Eliot, E. M. Forster, y S. Bellow⁵⁰. Así mismo lo es también de Cervantes en el uso de las técnicas perspectivistas narrativas y de muchos personajes. Weaver ve rasgos cervantinos en la novela de Pombo. Es más, según él, “*El Quijote* no solo influye en la novelística de

⁴⁹ Á. Pombo, “Verosimilitud y verdad.”, o.c., p.11.

⁵⁰ Cfr. D. Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo. Una ética...”, o.c., p.16b.c.

un escritor contemporáneo como Álvaro Pombo, sin que Pombo influye en *El Quijote*⁵¹. G. Sobejano (2006) también percibe esa presencia cervantina en la narrativa española actual, y en concreto, en la de Álvaro Pombo. El crítico español ve en ciertas novelas españolas, contemporáneas, la presencia de Cervantes a través del “diálogo dual” puesto “al servicio de la memoria”. El crítico ve algo más que la memoria puesta al servicio de la narración. En concreto, de Álvaro Pombo, la novela con presencia de Cervantes es *Los delitos insignificantes* (1986)⁵².

El lector de la novela pombiana aprecia realismo en la narrativa. Un realismo tan singular que le diferencia de otros autores de los cenáculos literarios. Éste se sustenta en la focalización de objetos de la vida cotidiana, los cuales convierten la narración en una especie de lienzo preciosista. En *Tío Eduardo*, se habla del “raso negro y cano de los uniformes”, o del “piqué blanco de los delanteros”, incluso del “tic tac inmóvil del reloj de la sala...”⁵³. Es tal la fuerza de la palabra que al lector se le crea un ambiente de realidad que casi percibe como real. Una prosa dirigida a los sentidos.

Pombo, por tanto, se distancia del encasillamiento generacional. Su narrativa no pertenece a una generación concreta, sino que se define por sus propios rasgos. Las historias noveladas parten de la vida cercana al autor, el contexto de la familia, los problemas cotidianos que se establecen entre sus miembros, etc. Esas historias, en el fondo, tienen el propósito de indagar y reflexionar sobre la vida humana, vista, muchas veces, desde la dimensión ético-moral. Pombo mira la vida, el mundo y las criaturas del mundo, como demiurgo irónico a la vez que piadoso. Para conseguir realismo y verosimilitud en las narraciones recurre a cierto *ornatus*. Es decir, una serie de procedimientos que embellecen el discurso narrativo, amén de llamar la atención del lector, cuyo fin es aceptar el mensaje del autor.

El primero se encuentra en la focalización y el perspectivismo. El espacio es narrado detalladamente y con perspectivas múltiples, rondando el preciosismo. Algunos de esos espacios, muchas veces, son familiares para el lector. *El parecido* es un ejemplo. El lector de la novela se sitúa ante una ciudad, Letona (¿Santander?), una iglesia, la de los PP. Agustinos, y una capilla, la de la Virgen del Perpetuo Socorro. Se celebran allí las exequias de Jaime. El narrador sitúa al lector en la iglesia a través de la multiplicidad de los detalles, precisos,

⁵¹ Weaver, W. J. III, “Aparición del terno cervantino en la novelística de Álvaro Pombo”, en AA. VV., *Don Quijote y la narrativa posmoderna*, M. Juliá (Ed.), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2010, p.151. Así, el autor ve a los personajes del primer ciclo de la novela pombiana, como “personajes quijotesco”, cfr., o. c., p. 153, incluso en el segundo ciclo de la narrativa, los personajes “también poseen rasgos quijotesco con la dimensión añadida de una conversión que les hace sustanciones”, cfr., o. c., p. 155. Incluso la novela *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993), tiene bastantes paralelismos con la novela cervantina, cfr., o. c., p. 153.

⁵² Cfr. Sobejano, G., “Cervantes en la novela española contemporánea”, en Biblioteca virtual universal, 2006, p. 16; URL: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134473.pdf>, consultado el 11 de octubre de 2013.

⁵³ En Á. Pombo, *Relatos...* o.c., p.11.

cuyo fin es crear realismo al lector, novelando. El narrador omnisciente relata su experiencia perceptiva, describiendo la situación, implicando al lector como si estuviera allí, *in situ*, o ante una pantalla de televisión o de cine. Ejemplos:

“Todos aquellos espeluznantes crisantemos y alabastros de la capilla de la Virgen del Perpetuo Socorro, [...] con irrazonable asimetría, se celebró el acto final de la hecatombe. (Esa capilla ocupa todo el lateral de la derecha. Las personas del centro, pues, y el otro lateral, quedaban raros, de perfil al altar mayor, arrodillándose y sentándose torcidos...” (El parecido, p.12).

Por medio de la “enumeración incompleta”, el lector tiene la sensación, mediante esa “ilusión fenomenológica de totalidad” parcial, de “verosimilitud pura y completa”⁵⁴. Pombo, con datos reales, concretos y precisos, crea realidad espacial en la mente de lector, verdad narrativa.

En las formas hay cierto manierismo, sin llegar a describir la totalidad focalizada. Así el novelista deja que el lector reconstruya los hechos narrados y los complete en su mente. Esta forma de escribir convierte a las novelas no en obras cerradas de antemano, sino abiertas a la participación y la complicidad entre autor y lector. Por tanto, ambos se convierten en cocreadores

El segundo está en el espacio narrativo como lugar de acción, construcción y, sobre todo, medio de información de estados. El tono vital de muchos protagonistas, situaciones emocionales, y relaciones personales, son dados a conocer a través de ellos. En “El puente” [*Relatos...*], el lector sabe del protagonista por el paisaje descrito. Está en un estado de “soledad intacta”. Esa situación le hace percibir y sentir en su más profundo yo que:

“el impulso terso, aún no infectado por la reflexión que identificando y comparando, vuelve parecidas e insustanciales todas las cosas” (El puente, p. 81).

¿Qué es el paisaje? Una fuerza regeneradora; un encuentro con lo sagrado, solo que a través de la creación.

El “otoño era ya en el aire aquel año una acelerada transparencia metálica, un alargamiento marfileño de los perfiles de todas las cosas. Agilidad hiperbólica de los hombros de la luz, una acidez vespertina, melada, que se acompasaba bien con mi ánimo desasido, irónico y expectante” (El puente, p.81).

⁵⁴ Pombo aclara esta técnica en uno de sus artículos periodísticos, e indica que la gracia de tal ornatús está en que las enumeraciones “den la sensación de ser completas. La pura ilusión fenomenológica de totalidad perfecta: dos rasgos, diez rasgos, pinceladas y, de inmediato, en esencia, ante la conciencia, la cosa en sí en su verosimilitud pura y completa”; artículo escrito en *Diario 16*, del 21 de mayo de 1988, y recogido con el título: “Manuel Hidalgo”, en Álvaro Pombo, *Alrededores*, o.c., p.58.

El protagonista informa al lector qué es y qué efectos tiene contemplar el paisaje para él.

“Parece absurdo conferir a una determinada estación del año semejante fuerza regeneradora. Y sin embargo para mí la contemplación de la belleza natural ha sustituido al sentimiento religioso perdido muchos años atrás. De esa contemplación espero la regeneración que otros esperan de la acción de un Dios vivo” (El puente, R, p.81).

El realismo, en tercer lugar, es conseguido por medio de las locuciones. Pombo es un sagaz captador del lenguaje hablado. El texto pombiano es una polifonía de voces textuales. El lector se encuentra con sociolectos, sobre todo los de la burguesía; jergas profesionales, la clerical, alguna que otra de profesiones liberales, como médicos o psicólogos; idiolectos infantiles, de las germanías, y de la servidumbre. Los protagonistas de las novelas, en su mayoría, pertenecen a estratos sociales altos y cultos, con formación académica y de protocolo social. Algunos tienen estudios universitarios, y así se expresan. Sus hablas son cuidadas, bien estructuradas sintáctica y semánticamente. En sus narraciones abundan personajes-escriitores, como Gonzalo Ferrer (*P*), escritor relevante, Martín con sus reflexiones metaliterarias y filosóficas, “auxiliar de cátedra de Teología Natural de la Complutense” (*MPI*, p.71); o personajes-profesores relacionados con el mundo filosófico y el religioso. Una Carolina de la Cuesta, profesora en la Universidad Complutense de Historia de las Religiones (*CR*), un Juan Campos, catedrático de filosofía moderna (*FMT*, p.36).

Personajes y narración son el campo de acción de Pombo para la reflexión metaliteraria, filosófica y religiosa. Pombo expresa a través de ellos y de las hablas, pensamientos, estilo literario, visión del mundo: relaciones personales, comportamientos éticos, formas de vivir en la intimidad la vida, muy diferente a las formas externas, mediatizadas por las normas sociales; vivencias religiosas, tan importantes para el escritor.

“Martín dijo: <es contradictorio ser feliz. Querer ser feliz es contradictorio –eso es-. Ahora acabo de expresarlo bien. Tal vez ser feliz –acaso de ser posible- no sea contradictorio, sino la cosa más natural del mundo. Pero querer ser feliz es querer no querer ya nada más que eso y, por lo tanto, no querer querer y, por lo tanto, detenerse: no seguir queriendo. ¿Qué será de mí cuando no quiera nada más? ¿Qué será de nosotros dos cuando ya estemos satisfechos? No sabremos en qué dar. Y el amor se convertirá en su contrario: nos odiaremos –tendremos que odiarnos para poder seguir queriéndonos...>” (MPI, p.32).

Hablas, por tanto, nacidas de la vida vivida, meditada, pensada y oralizada, amén de exteriorizar todo un mundo vivido de la niñez y la adolescencia.

“Estaban fuera los señores. Se consideró un fallecimiento de postín. La mañana del funeral era del todo de verano. Fuimos todos de punta en blanco. La iglesia parroquial estaba llena; no faltaba un detalle; no faltó nadie; nos conocíamos todos. Yo presadí el duelo. Al final me daban a mí el pésame” (El héroe de las mansardas., p.204).

Recuerdos de una amarga infancia; un protagonista colectivo, etc. Todo ello hace que la narrativa pombiana se convierta, muchas veces, en un tratado de estilística.

Las hablas anteriores se diferencian de las locuciones de los niños, y de las usadas por las clases populares en el fondo y en la forma. Representante de la clase popular puede ser Emeterio. Cuando habla con Fernando Campos, su amigo y amante de la infancia, se expresa a través de la jerga que sabe:

“–Tienes un coche de la hostia, nueve millones para pagarlo [...] La puta vida te sonrío a ti, no a mí.” (La fortuna de Matilda, p.29).

La institutriz de Violeta y de la narradora de *Donde las mujeres*, al desconocer el idioma castellano, habla un castellano muy mal estructurado. Indica:

“El señor ha nuevamente por Fernanditou sido inquerido. ¿Qué debería una decirla a cerca de esto, la señorra piensa?” (p.90).

Pombo, por tanto, se vale del *sermo humilis* frente a un *sermo gravis* para crear realismo, verosimilitud, cercanía y riqueza textual. El realismo es conseguido, además, al añadir al mundo de los personajes datos históricos concretos de la realidad. Una mirada a *Los delitos* y nos encontramos con una referencia al sistema político concreto: la transición española. El narrador no solo nos dice qué ocurre con trazos políticos, sino también da pinceladas sociales con el contexto social. Ortega, uno de los protagonistas de la mentada novela, en una Gran Vía madrileña llena de gentes de todas latitudes, se sienta en una terraza. Allí, en una mesa, deja encima de la mesa de terraza que va a sentarse un ejemplar de *Cambio-16* (p.5). En él, en la portada aparece una figura importante en la política de entonces: Fernández Ordóñez, ministro en el gobierno de la UCD y, después, transfugado al PSOE. A través de una prosopografía, el narrador, en tercera persona y estilo indirecto, hace una descripción del personaje. Pombo aquí no solo recoge un testimonio de la época, sino que se adentra, por medio de sus personajes, valora una realidad y una persona, amén de adentrarse en el periodismo del momento. Además, con las valoraciones que hace Quirós sobre el político, sabemos un poco cómo fue la personalidad política del personaje en cuestión. O por poner otro ejemplo. *La cuadratura del círculo* se desarrolla en la Aquitania del siglo XII.

Varias son las referencias históricas y temporales que aparecen, amén de valerse el narrador del presente para dar más realismo y verosimilitud a cuanto afirma. “Es 1120 y el tiempo es benévolo en toda Francia” (*LC*, p. 16). La sexta parte de la novela, partes relacionadas para que el lector tenga la sensación de estar en el tiempo no solo narrado, sino también, vivido, Pombo introduce al lector en la Jerusalén de las cruzadas. Y se vale de varios datos históricos: una dinastía, la de Balduino, en este caso, II, y una fecha, 1129 (*LCC*, p. 328). Luego cierra la verosimilitud con una precisión: “Melisenda y Fulko, coronados rey y reina en 14 de septiembre de 1131” (*ibid*). Esto lo encontramos también en *Una ventana al norte*⁵⁵.

La literatura de kioskito da también colorido y realidad a la narración pombiana con nombres tan conocidos como *Dunia*, *Hola* y *Diez minutos* (*DI*, p.16), amén de *Interviú* (p. 84); ambas revistas fueron importantes en los años de la transición. Otros pequeños detalles, como las mudanzas *Gil Staufer* importantes en su día, (*FMT*, p.10), o el coche “MG” en *El parecido* (p. 14) o el rótulo de *Coca-Cola* (*P*, p.15), pondrían un toque de realismo y verosimilitud a la narración. Pombo parte siempre de lo cotidiano para recrear su narrativa.

Otras formas de conseguir realismos. Unas veces lo consigue a través de los personajes, la mayoría de ellos son redondos. Otras, el lector se encuentra con que un barroquismo y cierto conceptualismo hacen su prosa poco accesible, aspecto que ha sido objeto de algunos comentarios. Sin duda, lo que más pudo chocar de la narrativa, sobre todo en el momento en que apareció, fue el estilo. Son notables las violentas transgresiones, y los desafíos lanzados ante la prosa castellana del momento por las propuestas de los “novísimos”, o en poesía con las líneas de la generación de los 50. Pombo aporta singularidad como lo manifiestan *Protocolos* (1973) y *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977).

Una característica más que asoma en la prosa pombiana ante el lector es la complejidad. Se ha subrayado una y otra vez cómo Pombo construye interminables párrafos, pródigos en los más inesperados y prolijos incisos; la mayoría con inmersiones de conciencia del narrador omnisciente, con incursiones orales de personajes, cada vez menos en las últimas narraciones, y

⁵⁵ Aquí, Pombo advierte en el “Prólogo” lo siguiente: “... en la novela que ahora nos ocupa, en las primeras páginas, donde se elaboran materiales de una pequeña historia local hasta convertirlos en ficción, el problema de la inteligibilidad y la verdad no se presentaba agudamente. En cambio, en la segunda parte, al situar a mi personaje principal, Isabel de la Hoz, en plena guerra cristera, y al ponerla en relación con personajes históricamente existentes, con acontecimientos históricamente verificables, he sentido con frecuencia un doble malestar: por una parte el malestar de no estar haciendo justicia al momento histórico elegido: el trágico conflicto que asoló México entre 1926 y 1929 y que continuó trágicamente arrastrándose hasta por lo menos 1934. Por otra parte, el malestar de estar inyectando más ficción de la imprescindible en la historia real del México de ese momento”, en *Una ventana...*, o. c., p.308.

también, con presencias paisajísticas, muchas veces como signos del estado de conciencia de un personaje, de una situación particular o de un lugar concreto.

El lector afronta un río de oralidad textual caudaloso a lo largo de páginas y páginas. Amén de lo anterior, Pombo eriza los periodos con una perfección sintáctica propia de un orfebre. Como indicaba fr. Luis, en su día, mide cada palabra, la pesa y la coloca en el empedrado de la narración, de tal manera que todo tiene que encajar como si fuera un mosaico. Esa perfección estilística se lleva a cabo, según conocemos por el autor, gracias a la metodología de trabajo aplicada; cada texto narrativo está elaborado en tres fases: oralidad, perfeccionamiento y acabado⁵⁶.

Una cosa es sabida, que el texto narrativo es leído en cualesquiera de las fases tres veces. Pero hay también otros factores que intensifican la rica y compleja prosa, añadiendo dificultad: el gusto por la solemnidad, pero con la “voluntad de aflojar” ese tono. Este aspecto lo consigue con las palabras, con la incursión de pensamiento filosófico: Platón, Nietzsche; con el recurso a registros lingüísticos cultos, como latinismos, y también léxico en inglés, alemán y algo de francés e italiano, influencia del P. Coloma y su *Pequeñeces*⁵⁷. Por tanto, la prosa pombiana es solemne y culta, además de polifónica. Tome- mos algunos ejemplos. En *Donde las mujeres*, Tom está hablando con la protagonista y narradora de la novela. Ésta, en crisis de identidad tras haber descubierto a su progenitor masculino, escucha las palabras de su amigo, palabras cultas y altisonantes:

“Tendría que exhortarte –indica Tom- a ser tú misma, a sustanciarte, yo qué sé, a identificarte. Pero no puedo hacerlo, porque yo mismo tampoco he sabido del todo identificarme o sustanciarme” (p.267).

En *La fortuna de Matilda*, el narrador de la historia focaliza al personaje Juan Campos, protagonista en primera persona de la novela, y viudo de Matilda, en su despacho. Allí toma un ejemplar de *El ser y la nada* y lee un fragmento. Sabemos que el fragmento es un recurso intencionado del narrador omnisciente para que el lector sepa qué está pasando en la conciencia de Juan: cómo se siente, qué desea, qué trama..., amén de aclarar la situación de su potencial amante Angélica (cfr p.345).

⁵⁶ Cada texto “lo cuento tres veces... En la segunda versión ya hay un texto. Hay cien páginas que salen de un tirón... Yo ahora tengo, digamos, el monstruo, tengo el copión, y trabajo sobre él... Al trabajar yo sobre mi copión, vuelvo a recrearlo todo otra vez, ya no es como si inventara todo el tiempo, aunque sobre la marcha, al leer, modifique e invente. En realidad es un proceso híbrido, porque es trabajar sobre un texto que al final no es reconocible. Y las tres veces quedan refundidas en una sola. Es un texto final que por fin se abandona, después de haber dado tres veces vuelta.”, en D. Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo. Una ética...”, o.c., p.13b.c.

⁵⁷ “La lectura de *Pequeñeces* –indica Pombo- fue importantísima en mi idea de cómo construir las escenas de alta sociedad con el intercalado de frases coloquiales en inglés y francés.”, en D. Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo. Una ética...”, o. c., p.16b.

La prosa pombiana es grandilocuente, y pródiga en comparaciones. En concreto es abundante la comparación con el mundo natural, plantas y algunos zoomorfismos, influencia de Valle.

“Como plantitas somos las mujeres, que podemos tener las ocurrencias y las elegancias y los gustos, pero carecemos de toda exigencia de universalidad. Somos dulces y cuanto más dulces más monas, y cuanto más monas más memas” (DM, p. 230).

“El Chino es un organismo protozónico y los protozónicos son sencillos, apegados, por lo general, al medio ambiente” (AEF, pp.21-22).

Hay, además, asociaciones desusadas por la ironía derivada del contraste entre el énfasis oratorio de la prosa y la materia a menudo irrisoria o abyecta a que hace referencia. Y todavía más. La predilección por los cultismos y la adjetivación deliberadamente recargada, la brusca irrupción de citas entrecomilladas e incrustadas en el texto en forma a menudo pintoresca, la concatenación voluntariamente oscura de términos abstractos, la incorporación de léxico de otras lenguas con la aparente funcionalidad decorativa y universal.

“Pero no desea soltarlo todo pronto, más bien desea retenerlo todo mucho o por lo menos algún tiempo: tiempo suficiente para verlo bien y comprenderlo bien, para que cuando lo ponga todo en evidencia ante quien corresponda, to whom it may concern, todo haga mella, todas las sirlas y las esquirlas y las briznas de la explosión hieran la carne herida, adolorida, que él consolará. Consolatrix afflictorum, Regina Virginum, Regina Martirum, sine labe originali concepta. Isabel de la Hoz es de pronto, en plena calle, cálida y verdeciente de la Ciudad de México de finales de los años veinte, domus aurea, foederis arca, ianua coeli” (UVN, p.127).

El autor, utilizando al máximo el lenguaje y con rigor, apura al máximo sus posibilidades combinatorias para que brote la sorpresa, la disyunción entre las expectativas del lector y las intuiciones ofrecidas por el escrito. No se le puede negar el acierto de haber sabido alcanzar sus objetivos.

No ha dejado de subrayarse, sin embargo, la impecable construcción del discurso pombiano: esos rosarios de oraciones encadenadas, subordinadas, en los datos elididos una vez y otra, los paréntesis y oraciones de relativo sin fin, aspectos que rigen una exactitud sintáctica y una precisión verbal considerables. De igual modo se ha insistido en el empleo del monólogo interior, a veces fatigosa presencia de ese narrador que habla y habla en flujos de conciencia sin parar y en juegos de palabras.

“Martín pensaba unas veces sí y otras que no. Aquella simetría del amarse tanto a la vez los dos e igual los dos, tenía una gracia sin igual, asimétrica. Lo asimétrico no precedía quizá del amor mismo que sentían el uno por el otro, sino de comparar su amor con el amor de otras parejas de su edad. Una vez establecida la comparación, surgía lo asimétrico como una curiosa propiedad de aquella relación de amor simétrico que existía entre María y él” (MPI, p.28).

Otro aspecto es la concepción y uso del tiempo. El tiempo narrativo. El tiempo pombiano unas veces es muy concreto, con fechas concretas, por ejemplo, *La cudratura del círculo* y *Una ventana al norte*. Otras con ráfagas temporales, los años de algún personaje, por ejemplo, la narradora de *Donde las mujeres*, narra sus peripecias juveniles, desde los 14 años hasta los veintisiete. O donde se insinúa a través de estaciones. Pero un rasgo común en la narración temporal pombiana es la confusión deliberada de los planos temporales: el pasado no se percibe como distinto del presente sino como incluido en él, e influyendo en su constitución con el fin de hacerse un personaje más de la narración.

Hay tiempo objetivo, pero mucho más tiempo subjetivo. Por ello, lo que cuenta es la conciencia de la temporalidad que tienen los personajes en muchas narraciones.

Los personajes creados por Pombo, como en Benet, por poner un ejemplo, tienen una particularidad muy marcada: la búsqueda de un pasado que explique su presente, y por eso vuelven física y mentalmente al punto de partida. Aunque aparecen individualizados, tienen una función simbólica: la que les da su condición de seres humanos sometidos al destino. Son, en buena medida, creaciones concretas, estilizadas, cuya caracterización, con unos rasgos corpóreos bien definidos, discurre en los cánones realistas. Son asimismo susceptibles de distintas percepciones por parte del lector, perspectivismo, de modo que éste, lector unas veces implícito, otras, extradiegético, uno y otro tienen que colaborar activamente en la creación del personaje, que le brinda su potencial polifacético. Para el demiurgo Pombo estas criaturas, singulares, están unas veces dentro del margen de lo posible, y otras rebasan esos límites. Como cabe esperar, forman parte de la imbricación entre lo real y lo ficticio que constituye la esencia del arte pombiano.

En cuanto a los temas tratados, Pombo concede un papel preferente al de la sustancia, que supera el ámbito concreto del hombre, derrumbado en su ser moral en medio de un mundo que le supera, luchando por adquirir sentido. A la sustancia va ligada una amplia constelación de subtemas afines: la decadencia, el fracaso, la nostalgia del pasado no vivido e inhibido, el instinto, el nihilismo apocalíptico, la violencia, el curso fatal del destino, la muerte, el miedo, la incomunicación, el irracionalismo, la opresión de una

sociedad sobre el individuo, las pasiones, el sinsentido, el amargo escepticismo, la soledad, el amor, la muerte, el mundo de las relaciones humanas, siempre difíciles.

Es decir, temas en donde se pone a prueba el ser del hombre en tanto ser en el mundo en acción de hacerse. Todo ello bajo la acción implacable del tiempo, tiempo vivido, pensado, meditado, y anhelado. En esos sombríos horizontes existenciales, porque el tono pombiano es un tanto sombrío, desesperanzado, baste mirar el último capítulo de *La fortuna de Matilda* para constatar lo dicho; la postguerra deja una huella indeleble, como raíz de los males de una colectividad, y de unos seres que no han sabido superar las carencias del momento. No faltan, sin embargo, en esta obra registros humorísticos, que derivan fácilmente hacia lo irónico, lo paródico, lo sarcástico.

Se está, por tanto, ante un escritor que, antes que plegarse a las exigencias de una normativa literaria que pueda comprobarse por el mero hecho de su mayor o menor adecuación al modelo, crea sus propias leyes en el relato, leyes que afectan por igual a la historia contada y a las criaturas que la protagonizan, y, de modo muy especial, al lenguaje en el cual una y otras encarnan. Todo ello ajustándose al corsé de lo verosímil. Eso es lo que distingue a nuestro autor.

4.3. Etapas y evolución de la obra narrativa.

“Yo soy claramente una persona cíclica, eso quiere decir repetitiva”⁵⁸. Según esta declaración, entendemos que Pombo cree en la idoneidad de unas divisiones, cuyo propósito vendría a ser simplificador y orientador.

Son notables las clasificaciones que se han hecho de la obra narrativa de Pombo por parte de él mismo⁵⁹ y de los críticos y estudiosos como J.A. Masolivier, D. Ródenas de Moya⁶⁰ y Weaver, por citar a algunos. Se ha repetido una vez y otra que hay en la obra de Pombo dos ciclos fundamentales: El ciclo de la insustancia y el ciclo de la sustancia. Algunos críticos afirman haber ya un tercero todavía inconcluso. Weaver lo percibe y lo anuncia así, como lo percibimos y hacemos nosotros.

El primer ciclo es llamado “el ciclo de la falta de sustancia” Es abierto por los *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), y es cerrado por *Los delitos insignificantes* (1986), en el que se ve al ser humano desde sus avatares cir-

⁵⁸ D. Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo. Una ética...”, o. c., p.16a.

⁵⁹ “Hay [...] dos ciclos muy claros: el primero, que termina con *Los delitos insignificantes* [1986], incluido ese libro, y que se puede llamar el ciclo de la falta de sustancia, y hay un segundo ciclo, que podemos llamar el ciclo de la realidad, que comienza con *El metro de platino iridiado* [1990] y que incluye también mi última novela, en preparación, *Una ventana al norte*” [2004], *ibid*, o. c., p. 15c. Los años entre corches es un añadido personal para clarificar mejor los ciclos narrativos.

⁶⁰ *Ibid*, p.15c.

cunstanciales y situaciones en las que se manifiesta la falta de sustancia o el lado oscuro del ser humano. En este ciclo, y dentro de la producción narrativa de Á Pombo, el lector encuentra títulos, además de *Relatos*, tan sugerentes como *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de Mansard* (Premio Herralde de novela 1983), trabajo que se puede considerar como una *neonovela psicológica* en la línea angloamericana. Sigue la producción literaria con *El hijo adoptivo* (1984), y cierra el ciclo insustancial *Los delitos insignificantes* (1986).

Desde el inicio de la narrativa con *Los relatos sobre la falta de sustancia* ya se precia la concepción de la novela, concepción novedosa del género, en el que la filosofía estará presente. Son notas definidoras de su estilo, la tendencia al análisis de lenguaje, análisis introspectivo de los personajes, con muchos y abundantes flujos de conciencia, un argumento susceptible de ser contado. La prosa pombiana está caracterizada por la oralidad, narración, y sus protagonistas están definidos por las carencias de algo, por su individualidad.

El segundo ciclo es llamado “de la realidad”⁶¹, para Pombo, de la religación, ciclo sobre el bien, o de la “consolación”. La sustancia de todo el ciclo es la reflexión sobre el bien y el mal y sus manifestaciones. ¿Cómo se origina el bien en una persona? Diríamos, como se hace en ética, cómo nace la habituación para que ese hábito bondadoso se convierta en virtud. en boca del autor, la presencia del bien en la vida cotidiana.

Este ciclo está formado por las novelas *El metro de platino iridiado* (1990), en su versión original, *Relatos de St^a María Iridiana*, *La vida de San Francisco* (1996) *Donde las mujeres* (1996), y *La cuadratura del círculo* (1999). En él se desarrolla la tesis de una nueva forma de ser héroe. Está caracterizado por la profundidad religiosa, no a la manera católica, sino a la manera de estar religado con algo que te hace actuar por propia convicción. Por ello, sus personajes luchan por ser coherentes con sus opciones éticas. En el fondo de sus corazones vive un anhelo de trascendencia que les hace caminar actualizando y llevando adelante sus proyectos, sacando así sustancia a la vida.

La realidad ha despertado en Pombo una conciencia ética que acaba haciéndose notar en la narrativa de este segundo ciclo. Hay ya presencias de ello en el primer ciclo. Luzmila sería un ejemplo de cuanto decimos.

En este periodo, la actitud ética abunda en la narración. Actitud manifiesta a través de figuras heroicas, escasamente tratadas en la literatura actual. Como prototipo de héroe humano, y héroe literario, aparece la heroína, también santa, María, mujer luchadora en nuestros días. Para algunos críticos María es la imagen evangélica de Marta o María, la madre de Jesús. Este ciclo es importante porque se reflexiona sobre aspectos humanos importantes. Por ejemplo, ¿cómo nace el bien o el mal? ¿Qué estructura tiene? ¿Cómo ser en la actuali-

⁶¹ Ibidem.

dad, siglo XXI bueno, no en la dirección católica, sino bueno en el aspecto antropológico? Para Pombo la ética es importante, pero también de ella nace cierta estética de la acción.

Pombo, ya no se cierra en las casonas, sino que se traslada a la Edad Media, a Aquitania (CC), al Madrid de la postguerra, o al Salvador (CR) donde recoge la Teología de la Liberación del teólogo I. Ellacuría. Los protagonistas Acardo, Isabel de la Hoz o Gabriel Arintero, de una manera u otra van descubriendo su identidad sexual y religiosa en los contextos que les rodean. Termina el ciclo con la novela histórica *Una ventana al norte* (2004). Una incursión en los conflictos cristeros en las regiones mexicanas, y un viaje a la religiosidad hecha biscochuelo.

El autor sigue con la introspección de sus personajes, cada vez con más fuerza en las frases y en los conceptos, amén de la musicalidad de las palabras. Los monólogos de los personajes van quedando relegados por los flujos de conciencia, aspecto que sirve al novelista para una mayor proyección de su personalidad, tanto personal, como ideológica y narradora. La concepción de la filosofía y de su filosofía, amén de las creencias personales, son puestas en boca de los personajes, los cuales no solo reflexionan sobre los aspectos vitales, sino también invitan a pensar al lector. En “Tío Eduardo”, el narrador, un sobrino suyo, indica:

“Todas las vidas muy cercadas por hábitos dan la impresión de espejos. Las costumbres, las estaciones, las equivocaciones, la muerte son reinos circulares que reflejan en cada punto del círculo la totalidad del círculo” (R, p.14).

La biografía del autor, Pombo, está presente en las novelas en todos los ciclos. Son abundantes los ejemplos. Se encuentran en *La aparición del eterno femenino* una clara referencia junto con *El héroe de las mansardas* a su infancia santanderina, a su casa llena de abuelas, tías, padres, y criados.

El niño aquél, tan rematadamente consanguíneo, que parecía extranjero, de tan rubio; con los ojos azules como un gato y de la miss, con una división de soldados de plomo y un escuadrón de cazabombarderos, todo eléctrico. En un cuarto de jugar de ventanas góticas. Y mientras tanto, la miss leía los periódicos, chupando caramelos ácidos de malvavisco y de limón. [...] Ni el niño y la miss hablaban español. Solamente inglés, mañana y tarde. Lo único nacional allí era el gato. Y el servicio” (HMM, p. 8).

Oralidad acompañada de sentimientos, imágenes, pensamientos constituyen un todo sintáctico y narrativo. Y también Londres, esa ciudad amada por muchas cosas, entre ellas por el exilio voluntario.

“Y tío Eduardo contaba, con vivacidad, rara en él, de Londres y de su juventud so-sísima, intercalando las pocas frases de inglés que recordaba (aunque tío Eduardo tenía fama de hablar inglés como un inglés...)” [“Tío Eduardo”, R p. 19].

El resto de la narrativa formaría un tercer ciclo, en boca del autor, del “acabose o de la consumación, o teleológico”⁶². Este ciclo inconcluso de la finitud lo conforman las novelas *Contra natura* (2005) y *La fortuna de Matilda Turpin* (2006). La primera es un acercamiento y reflexión, a la vez, al mundo de la homosexualidad con sus avatares de luces y sombras. Reflexión desde la realidad gay porque la tesis del novelista viene a ser: ¿cómo ser gay bueno, coherente con la orientación sexual en un mundo embravecido por los sentimientos, y los impulsos sexuales más bien desbocados? En *La fortuna* hay una reflexión sobre la muerte y el hombre; es decir, cómo afecta al hombre la finitud total; sobre el amor y el odio; sobre el mundo del trabajo femenino y el del varón relegado a segundo plano en la vida matrimonial.

Con la *Aparición del eterno femenino*, Pombo deriva a otras formas de narrar, distinta estética. Esta novela marca, por su forma y contenido, si no una línea divisoria, sí unas fronteras narrativas ya no tan claras entre la narrativa anterior a ella y la posterior. Porque esa narración supone, por su contenido, una novedad en el universo literario pombiano, que sorprende, convirtiendo la novela en paradójica frente a las demás.

“Tba yo a contestar que no veía a qué venía ponerse tan así, pero, por suerte, me callé un segundo antes porque habría sido una mentira creo que grave, que en mortales creo que es uno de los peores pecados que hay. Cuando me conviene cojo y miento, entre otras cosas porque soy el rey y al pueblo le conviene que el rey mienta algunas veces, pero no cuando hay en ciertos casos, como en éste, que arriesgar por la verdad hasta la propia vida” (p.130).

Un pasaje bello porque refleja el despertar de una conciencia de Ceporro; se da cuenta qué repercusiones éticas tiene mentir y también la connotación que tiene el rey, el pueblo y la mentira en el contexto español.

Aparición del eterno femenino viene a ser como un punto y aparte en la narrativa del autor hasta ese momento. Sería como la incursión de una novela picaresca en una trayectoria sustancial y ética. Es como si Pombo hubiera experimentado un gran cambio en su vida personal o social. Diríamos que a partir de esta novela, el realismo pombiano se hace todavía más real, poético y humorístico.

La narrativa pombiana empieza en la temprana transición española, 1977, en una sociedad ávida de libertad política y cultural, con grandes deseos de salir del ahogo cuaresmal. Una sociedad todavía marcada por los

⁶² Ibid, o.c., p. 16a.

coletazos ideológicos del régimen anterior, con el añadido de la influencia de la Iglesia católica.

El contexto socio-religioso⁶³ en el que aflora la narrativa pombiana es todavía nacional-catolicista. Es decir, “una sociedad enfocada obsesivamente hacia la memoria religiosa de su pasado, un Estado confesional que se presentaba como la máxima garantía militar de la unidad católica del país, una esfera pública impregnada de símbolos sacros, unas élites religiosas que jugaban un papel decisivo en el control de la reproducción cultural; un régimen político cuyo proyecto originario era mantener a la nación al margen de las fuerzas de la modernidad en lo que se ha calificado de *catolización integral de la sociedad* (Pérez Díaz, 1987) o de *resacralización* absoluta de la vida social (Payne, 1984)”⁶⁴.

En este contexto aparece Pombo como narrador iconoclasta. Es decir, los moldes literarios tradicionales, incluso de los novísimos, se los salta. El escritor se convierte en un trasgresor literario: signo de ello son los *Relatos sobre la falta de sustancia*. Las primeras obras están marcadas por la inmersión en la realidad humana y mundana, más la primera que la segunda. Por ejemplo, la soledad, la homosexualidad, etc., son la sustancia de la narración. Esta temática es rechazada por infractora y por provocadora. J. L. Aranguren así se expresa al prologar *Relatos...*: “Para mí el libro es <raro>, más que por ese asunto [homosexualidad], por lo enunciado en el título mismo. Son, en efecto, <relatos sobre la falta de sustancia>, y debemos tomar esta declaración completamente en serio. No es que sean, de ningún modo, <cuentos filosóficos>, aunque a mi parecer el libro sería muy distinto si su autor no hubiera estudiado filosofía (como alumno mío, en Madrid)”⁶⁵.

Tío Eduardo es la transformación en ficción de la experiencia real de soledad que el novelista experimenta en Londres [*R*, pp.11-24]. Conforme van naciendo nuevas narraciones Pombo va profundizando en la psicología de los personajes, en el origen de actitudes, actos y situaciones, nacidas todas de la realidad más evidente. Esa realidad connota, sobre todo, la española, y va apareciendo recreada para revivirla, y para humorizarla, porque Pombo, en el fondo de todo su ser, no está muy de acuerdo con la forma de pensar, ver y orientar la vida de tirios y troyanos.

Si en un principio Pombo, narrador, es el creador que da forma al relato con ese estilo tan propio, a lo largo de las narraciones ese Pombo se va embutiendo paulatinamente en sus criaturas, cual demiurgo, presentándose en ellas a través de su vivir.

⁶³ A partir de ahora, los datos que manejo están sacados de: M. Requena, “Religión y sociedad: la secularización de la sociedad española”, en González, J.J.-Requena, M. (eds.), *Tres décadas de cambio social en España*, Madrid, Alianza Editorial, 2005. pp.315-339.

⁶⁴ Requena, o.c., p. 322.

⁶⁵ En “Prólogo”, Á. Pombo, *Relatos...*, pp. 7-8.

Las reflexiones de Juan Campos acerca de la muerte, o el miedo a ella (*FMT*), ¿son acaso las reflexiones de Pombo puestas en boca del filósofo? A mi juicio sí. Pombo permite muchas veces a sus personajes convertirse en narradores de sus vidas. Un ejemplo se encuentra en Martín (*MPI*) o de sus creencias en *La cuadratura del círculo*, *Contra natura*. Pombo expone a sus lectores, implícitos y explícitos, a través de sus personajes, toda una forma de ser (psicología) y existir (ética y moral), para que el lector se implique y tome partido en la narración. Esta forma de narrar queda clara y aclarada en el “Epílogo” a la novela *Contra natura*: “Dejo –indica el autor– a la inteligente decisión del lector decidir cuál de los dos modelos [vital y de personaje] es aceptable” (p. 561): el válido Allende, o el inválido Salazar.

Los cambios técnicos y estilísticos van acompañados de otras modificaciones. En la primera etapa, el ciclo de la insustancia, a nuestro juicio, dominan los planteamientos filosóficos más o menos abstractos. Y apreciamos cierto existencialismo con tintes cristianos, en la línea sapiencial, en concreto, en la perspectiva del Sirácida y Qohélet.

Hay una búsqueda y significado vital para el absurdo de la existencia. Los seres del primer ciclo están desajustados, por lo cual no dejan de buscar un lugar, un horizonte, un significado en la vida y a la vida. En este contexto, lo que se convertirá en una constante en Pombo, es la atención dedicada a aspectos concretos e inmediatos de la realidad del entorno humano, social y geográfico. Topos y situaciones del norte de España, de su Santander de niño, o de personajes de la reducida provinciana, como sus tías presentes en *Donde las mujeres* o en *Una ventana al norte*.

La segunda etapa, o también llamada “el ciclo de la sustancia” o “de la ética”, se caracteriza por la profundización filosófica, visible a través de conceptos más abstractos. La novela de este ciclo se inserta en la narrativa nacional y europea de búsqueda de identidad⁶⁶, amén de estar inmersa en un contexto de libertad, progreso e interés por lo europeo. Las letras finiseculares están marcadas por el ámbito de la intimidad. Hay una vuelta al yo. La temática literaria abunda en la búsqueda de la identidad, tema muy presente en la narrativa pombiana. Es la lucha ante la imposibilidad de conseguirse. Es la visibilización de la esencia del ser humano, la apertura al mundo y al tiempo. Un ser que no puede conseguir cerrarse.

En cuanto al contexto religioso en el que se hace presente este ciclo, se caracteriza por la distancia religiosa. El ser humano, huérfano de su referente más significativo, el Misterio, va a la búsqueda de sí mismo. Dios ha muerto; en su lugar surge otro dios, el hombre. En la segunda muerte de Dios, proclamada por Marx, Feuerbach y Nietzsche, el hombre se sumerge

⁶⁶ Sigo a Masolivier Ródenas, J.A., *Voces contemporáneas*, Barcelona, El Acantilado, 2004, p. 18ss.; también a Langa Pizarro, M.M., *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-99). Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2000, p.23ss.

en la soledad, en la tercera, indica Glucksmann, todavía está más solo; ha caído en una soledad patológica. Con la introspección del yo a través de los sentimientos, la sexualidad, las relaciones, lo callejero y lo cotidiano, los narradores pretender conocer a ese dios menor. Y denuncian esas formas de ser, de vivir y de relacionarse, que están distanciados cada vez más al hombre de sí mismo y de los demás.

En este contexto de búsqueda de identidad y de introspección, la sociedad española también está en periodo de búsqueda y de consolidación. Un signo de esa búsqueda será la emancipación de lo religioso, sobre todo más visible a partir de los años noventa. Ésta va quedando cada vez más relegada a los presbiterios. Los ecos de la secularización son audibles y patentes, procedentes del clima aperturista del Vaticano II, en la propia Iglesia y el Estado. Un sector de la iglesia secular, regular y laica, siempre procedente del mundo intelectual más abierto, se distancia progresivamente del régimen político. Cada vez más (en momentos concretos de tinte evolutivo) se recurre a los sacramentos, más por romanticismo, por su simbolismo, y por dar realce y pompa a ciertos ritos de paso, como el matrimonio, la comunión, y los funerales. Fuera de lo sacramental, no se tiene en cuenta en la vida social. Hay posturas de volver a ocupar puestos de relevancia doctrinal, moral, educativa, y asistencial, sin embargo, no es admisible para la propia sociedad, amén de para una parte de los creyentes, ese restauracionismo. El proceso de secularización sigue su camino. En muchos círculos ya es palpable. La Constitución de 1978, con la declaración del Estado como “aconfesional”, vino a reforzar ese proceso irreversible.

El imaginario religioso y el universo simbólico sagrado van debilitándose. Una educación cada día más laica, más moderna, y más científica, así como la pérdida de ciertos puestos de relevancia social: orientación moral, seguimiento psicológico, y autonomía en el pensamiento, hacen que la sociedad española camine hacia una autonomía de lo religioso.

La religión, sobre todo la institucional, va quedándose cada vez más en las sacristías. En 1991, González Carvajal se pregunta: ¿cuáles son las ideas y creencias del hombre actual? Y en el texto va revisando la cultura y el cristiano, ante la cual defiende que la tarea del cristiano de ese momento, la única, es ligarse al único cadáver: el crucifijo con Jesús, todo lo demás sobra. Es decir, apertura a la nueva situación cultural, mentalidad emancipatoria, científica, y, sobre todo, secular⁶⁷. La secularización trae, cuando no es confundida con el secularismo y laicismo, aires nuevos en torno a la relación con el Misterio, más accesible y comprensible al hombre, sobre todo porque es vivido desde la experiencia personal; y más claridad en torno a la posición sociopolítica de la religión.

⁶⁷ González-Carvajal, L., *Ideas y creencias del hombre actual*, Santander, Sal Terrae, 1991, p. 32

En este contexto de falta de sustancia, de contravalores, y de crisis del sujeto, Pombo aporta con su narrativa un estudio del hombre. Un hombre agonista, luchador por conseguirse, como Unamuno, además de moral. Tolstoi introduce en sus narraciones unos ideales morales, y unos valores, que den sustancia, significado y sentido a la vida. Pombo también hace presente en su narrativa esa presencia de la ética, de los valores y del sentido. “Tenemos que ser rectos”, actuar con rectitud de conciencia”⁶⁸.

En una primera fase o ciclo, Pombo tiene que luchar para hacerse hueco en los cenáculos literarios españoles, después esa etapa es superada gracias a *El héroe de las mansardas* y *El hijo adoptivo*. Estas novelas aportan una defensa de la individualidad en el campo social, la cual se ha pretendido privar, y a la cual el mismo autor se irá adaptando paulatinamente con su forma y contenido. Por ejemplo se le ha acusado de folletín la última novela, *La fortuna de Matilda Turpin*, porque responde a una política de ventas, aspecto desmentido por el autor. Bien es verdad que Pombo, tanto en su primer ciclo como en el segundo, defiende en todo momento, a través de sus personajes, más al hombre individuo, libre, rebelándose en todo momento contra el hombre alienado, esclavo, bien sea de sus pasiones, de sus ideas, o de sus creencias.

En cualquier caso, en este segundo ciclo, sustancial, ético, Pombo va perdiendo esa imagen de filisteo que le mantiene un poco aislado de la pléyade de escritores de canapé y va conquistando ese trono tan anhelado por él. Será llamado el “escritor secreto” (J. Alfaya), no sabemos si es por su estilo, si por su absentismo de las ágoras literarias donde se habla, tanto de lo dicho como de lo hecho y dejar de hacer, por todo a la vez, o por qué. El caso es que Pombo a partir de *El héroe de las mansardas* empieza a respirar. Después es llamado, “reina madre”, al gozar de las mieles del Olimpo de los dioses.

En este contexto, Pombo vuelve al pasado para buscarlo, y sus personajes son paradigmas de la humanidad desde lo más sublime hasta lo más bajo. Ocultan pasiones, siguen siendo homosexuales, la mayoría de las veces reprimidas, sublimadas y, por tanto, frustradas. Gonzalito en *El metro de platino iridiado* es un ejemplo. El realismo pombiano es cada vez más subjetivo, psicológico, cultivado, como él indica, a través del método psicológico ficcionista. Su prosa posee una estructura narrativa ambigua, llenándose de colorido las narraciones, mucha adjetivación, paradojas, cultismos y metafísica. Es una narrativa cada vez más conceptista, amén de polifónica; en ella encontramos jergas diversas: desde los idiolectos más elevados, procedentes de gentes universitarias, Martín, el filósofo escritor que narra sus propias experiencias (MPI) o Carolina de la Cuesta (CR), hasta los más humildes y sencillos de gentes del pueblo, o de niños, como Ceporro (Jorge) [AEF] o la narradora de *Donde las mujeres*, una adolescente de 15 años.

⁶⁸ Afirmación hecha en la entrevista que mantuve con él.

La prosa de este ciclo encierra cierta denuncia tanto del colectivo burgués como del religioso. Esa denuncia se hace a través de un estilo fino, minucioso, irónico, humorístico, y, sobre todo, suave y elegante. El monólogo interior, introspección, o también llamados diálogos interiores, se van tintando de lirismo y de densidad. Son cada vez más frecuentes las múltiples digresiones heterogéneas, a través de las cuales, cada vez más el personaje, en el fondo, Pombo desnuda su alma. *La cuadratura del círculo* pienso que es un dejar fluir ese sustrato religioso que Pombo alberga dentro de sí. Y lo hace con profundo sentir, aunque no esté exento ese flujo de creencia, de cierta actitud crítica hacia la religión institucionalizada como elemento esclerotizante.

La última fase o tercer ciclo, el “teleológico”, en relación al contexto en el que está inmerso este ciclo, diríamos que son los años de la euforia económica, de cambio de color político y de un resurgir de la imagen de España en Europa. Pero el paso del tiempo se fue transformando en desencanto. La España renovada está sumergida en el postmodernismo o la “cultura del fragmento” y en la “era del vacío” (Lipovetsky). El sujeto entra en crisis como han entrado los sistemas del Occidente tecnificado.

Pombo acentúa la actitud de novelista hacia el diálogo interior. Los flujos de conciencia son cada vez más densos y ocupan más espacios. Los fragmentos literarios están más llenos de reflexiones filosóficas y de creencias, sobre todo en relación con los grandes aspectos, o las grandes preguntas que azotan al ser humano. Si *Contra natura* es un canto a vivir las tendencias sexuales de cada uno con coherencia ética, amén de vivir las creencias religiosas con libertad, la última, *La fortuna de Matilda Turpin* es una reflexión sobre la muerte, el duelo, el amor mal vivido y la incomunicación entre las personas. La denuncia de la incomunicación es incisiva, como lo es también, como en las anteriores, la defensa de la ética en las relaciones humanas, sobre todo en el mundo de la homosexualidad.

Weaver, el crítico norteamericano barrunta un nuevo ciclo innominado. Este nuevo ciclo se iniciaría a partir de la novela *El cielo raso* (2001) hasta, según el crítico, *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009). A juicio del crítico norteamericano, estas novelas “anuncia un nuevo ciclo”. Los signos de esa nueva forma de narrar consistirían en “la yuxtaposición de fabulaciones de personajes que oscilan entre la sustancia y la falta de la misma, poniendo de relieve una realidad siempre en flujo”⁶⁹. Nosotros participamos de esa visión con el añadido de que este nuevo ciclo está marcado por la presencia de lo religioso; en concreto de la escatología. Nosotros lo calificamos de *ciclo escatológico*. Y lo hacemos así porque creemos que aparece en la ficción de estos años (2005-2013), un Pombo con una marcada inquietud por la muerte y el más allá. Entre esas inquietudes aparece la resurrección de los muertos. Esa presencia del más allá está presente de

⁶⁹ Cfr., Weaver, “Aparición del eterno cervantino...”, o.c., pp.155-156.

una manera muy visible en *Contra natura* (2005) a través de los personajes Durán y Allende; en *La fortuna de Matilda Turpin* a través del personaje de Juan Campos, esposo de Matilda. También lo está en la novela *El temblor del héroe* y en la última *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013).

Puede concluirse que, desde que Pombo se presenta en España con sus *Relatos* (1977), asume el reto de hacerse un hueco en los cenáculos literarios españoles, ganar lectores, y buscar el éxito seguro. Tras la publicación de *Relatos* es consciente de haber empezado una línea de trabajo nueva: la narrativa, y está dispuesto a seguir adelante a pesar de las dificultades, creyendo firmemente que puede dar más de sí aquel modo de contar tan diferente. En cualquier caso, creemos que no yerra. Esta línea renovada se verá años después con otra novela: *Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey*. En ella Pombo vuelve a sorprender con la prosa y con el tema. Y lo hace tanto que algunos críticos, como J. M. Ródenas, creen que se puede trazar una frontera divisoria entre la anterior prosa y la posterior⁷⁰. A pesar de esa ruptura de formas y de contenido sorprendente, creemos que toda la narrativa pombiana está presidida por una clara unidad, variaciones sin repetición, de superación de estilo, de estética, y de contenido.

4.4. Lengua y estilo.

El lenguaje es una parte importante de la narrativa de Pombo. El lector se encuentra con un léxico riquísimo y variado. Los textos deslumbran por la exactitud, en muchos casos son un tratado poético; lo son también por su elaboración tan cuidada. Tienen belleza y colorido, amén de un vocabulario elegido y cuidado. Pombo responde a la manera de fr. Luis de León, donde el léxico está medido, pesado y ajustado al texto. Los textos pombianos son un mosaico literario.

Para dar realce al *ornatus* retórico, Pombo recurre a lo sublime y a lo humilde. Estas formas, acarreadas de las heterogéneas capas de la lengua, logran una unidad en un estilo expresivo muy personal. Se puede afirmar que la narrativa de Pombo aporta a la narrativa española una *nueva forma de utilizar el lenguaje*⁷¹ amén de frescura, elegancia y gracia.

⁷⁰ “[...] quiero expresar mi sorpresa y hacerme una pregunta: *Aparición del eterno femenino* contada por S.M. el Rey, ¿marca una nueva dirección en la trayectoria del escritor o muestra, en toda su audacia, hasta qué extremos puede llegar esta única trayectoria narrativa? [...] Sospecho que o bien ocurren ambas cosas o bien nos encontramos en esta frontera en la que coinciden el extremo de una trayectoria y la presencia de de una serie de elementos nuevos o <extraños> que convierten lo sólito en insólito. Lo que sí puede decirse es que *Aparición del eterno femenino* es una novela insólita tanto dentro del conjunto de la narrativa de Pombo como dentro de la narrativa española”, en “Felicidad narrativa y fertilidad de la palabra”, en *Voces contemporáneas*, o.c., p.313.

⁷¹ El subrayado es personal. Con ello queremos enfatizar en la aportación a la literatura.

La obra narrativa es pródiga en reflexiones sobre este aspecto de la creación literaria. Hay en toda la obra una patente voluntad de estilo. Para el autor, el arte de elaborar un texto estriba en dar con aquellas frases y palabras que mejor suenen, además de que expresen las intuiciones del autor, y que mejor queden en la mente del lector, aspecto muy buscado por Á Pombo. La prosa pombiana es una prosa oral; es para escuchar. Uno de los rasgos, por tanto de la narración pombiana es la oralidad. Si Juan Valdés decía que hay que escribir como se habla, Pombo hace suyo ese dicho, pero lo barniza con la reelaboración personal. El autor no deja ningún cabo suelto en su prosa. En el autor se percibe “cierta conciencia de la exactitud de la frase”, pero con una voluntad firme de “aflojar el tono solemne”, sin dejar esa solemnidad, para que la prosa no sea aburrida, sino que atraiga al lector y lo sumerja en la narración. Se está, por tanto, en una poética narrativa.

En la prosa de Pombo la elaboración intelectual, bajo el colorido de la filosofía, corre paralela con la estilística, bajo un sustrato poético. Hay en nuestro autor una permanente veta lírica. Tal es así que, como afirma el mismo académico, “cuando tienes una mentalidad de escritor de poemas”, ese lirismo aflora con facilidad con una u otra tonalidad en la prosa. Pombo tiende a cargarla de un sustrato lírico, y de contenidos filosófico y emocional, a través de los cuales, no busca el simple enunciado que deje frío al lector, sino que va más allá. Busca con meridana intencionalidad la modificación de la conciencia del lector; busca implicación, incluso una toma de postura (de conciencia) ante lo narrado. Un ejemplo lo encontramos en el *Epílogo* de la novela *Contra natura*. Pombo plantea dos modos radicales de vivir. Uno aceptable; el otro, desaconsejable. Sin embargo, él no toma una postura concreta, sino que indica: “Dejo a la inteligente decisión del lector decidir cuál de los dos es aceptable”⁷².

La prosa de Pombo tiene un tinte clásico y regusto arcaizante, empaque retórico y ritmo solemne, aspectos procedentes del cuidado manejo de los elementos fónicos. El lenguaje de sus narraciones presenta gran variedad de registros lingüísticos que van desde el mundo de la infancia, con su idiolecto propio, por ejemplo, el bello libro *Aparición del eterno femenino*, con el habla característica de un niño, Ceporro⁷³, pasando por las hablas de las personas sencillas, rudas, con su jerga propia, como Emeterio en *La fortuna de Matilda*, hasta las hablas más cuidadas y cultas, como la de Leopoldo de la Cuesta (CR), Martín (MPI) o Juan Campos (FMT).

La narrativa pombiana es rica en idiolectos, y sociolectos, sobre todo los burgueses. Un ejemplo es la novela *Donde las mujeres*. Diríamos que su

⁷² Á. Pombo, *Contra natura*, o.c., p. 561.

⁷³ Habla Ceporro, narrador principal del relato: *Tuve que pararme momentáneamente a despistar mientras pensaba lo siguiente y para entretenerle, mientras tanto, dije una cosa que Belinda dice cuando alguien que conoce se la muere, que vienen a morírsela uno al mes*, (p. 26). Esta misma habla infantil se puede apreciar en Kus-Kús, el niño de *El héroe de las mansardas...*

mayor virtud es la adecuación a las exigencias expresivas y a la ambientación que requiere el relato. Si a veces busca un tono refinado y erudito, no desdeña el habla coloquial, descendiendo hasta lo vulgar y grosero, e incluso a lo irreverente, cuando la ocasión lo requiere. Unos ejemplos nos aclararán cuanto decimos.

En relación con las hablas coloquiales, en *Donde las mujeres*, la prosa está muy taraceada por expresiones como “es una veleta como un piano” (p.98); “aquí paz y después gloria”, “piripi solo un poco” (p.104); “acabar pagando el pato” (p.105); “flor de la pluma y de la espada” (p.106), donde se recuerda al cortesano del Siglo de Oro, como Garcilaso.

En cuanto a la amalgama grosería/vulgaridad/irreverencia, en la novela *Contra natura* lo encontramos. A saber, el narrador lleva al lector a la conciencia del personaje, Allende, para saber qué piensa. Y piensa que:

“al escuchar las palabras de Durán, en un vertedero maloliente, que es él mismo, alimentadero de las putas gaviotas, desbrozadero de putas ciudades, grandes y pequeñas, vertedero de Dios. Esto es lo que kénosis significa: el abajamiento, el desventramiento, el vertedero de Dios, el gran cagado de Dios: el Cristo Jesús.” (p.360).

Incluso puede llegar a contener alguna que otra blasfemia:

“-¡Mecago en Dios!- gritó Acardo.” (CC, p.400).

Es frecuente también la amalgama de registros populares y cultos, sagrados y profanos, filosóficos y del habla convencional. Se encuentran tanto en los personajes de la narración como en los narradores. Ejemplo de cuanto afirmamos es el texto de *El cielo raso*. En él, el narrador verbaliza al lector todo cuanto ocurre en la conciencia de Gabriel. El lector asiste a una analepsis de conciencia de la niñez. En concreto se informa sobre:

“...que la vergüenza, el pecado y la culpa, una vez que aparecieron, de inmediato coparon todo el mundo exterior de Gabriel Arintero -desde los familiares y la casa hasta los amigos y sus casas, pasando por el colegio, con sus aulas y sus patios y su gigantesco eucalipto y los váteres y los cigarrillos fumados en los terraplenes de atrás, que llegaban a las huertas primero y después a los desmontes y a la playa-, por más que la vergüenza, el pecado y la culpa formaran parte de la educación y los desfiles y el amor a la patria y a la Virgen del Pilar, y a la vocación atlantista y a la voluntad de imperio de todos los alumnos de los escolapios, por más que por culpa de la vergüenza y del pecado y de la culpa de Gabriel Arintero murió Cristo en la cruz y llovió lluvia de fuego sobre la Sodoma y la Gomorra y el colegio de los padres escolapios, nunca fueron la vergüenza, ni el pecado, ni la culpa tan sencillos e infantiles y profundos como aquel placer -que quizá llegó a durar un año- de besarse, abrazarse y masturbarse Gabriel Arintero con

un primo de su edad. El único otro sentimiento tan poderoso como aquel sentimiento de placer, tan resplandeciente y tan vivo como aquel sentimiento de placer, fue, bien entrada ya la madurez de Gabriel” (CR, p.10).

El fragmento es rico en aspectos, literarios, lingüísticos y morales. Se habla de culpa y de sentimientos de vergüenza. Pero lo que interesa aquí es subrayar la contraposición entre lo profano y lo sagrado. Pombo mezcla aspectos bíblicos (lo sagrado) relacionados con la homosexualidad (lo profano); Sodoma y Gomorra (el ayer) con aspectos de la actualidad del momento. Es decir, Pombo está denunciando una manera de educación recibida, la suya, a través de la niñez de Gabriel. Véase el matiz irónico pombiano “vocación atlantista” y “desfiles”. Este aspecto da a la prosa un jugo exquisito que la hace muy atractiva.

Llama la atención del lector el estilo barroco del autor. Pombo acumula sintagmas de una manera desmesurada, además de imágenes, adjetivos y juegos de palabras. Tal acumulación es más perceptible en la prosa de los últimos años que en los primeros. En el último Pombo, diríamos, *Cielo raso*, *Contra natura*, y *La fortuna de Matilda Turpin*, los párrafos conforman un aluvión de oraciones ahogantes. El narrador omnisciente se expresa a través de largas oraciones, casi parecen las virgilianas en la Eneida. Unos ejemplos. En *La fortuna de Matilda Turpin*, habla Juan Campos, y se dirige a Angélica, su amante y nuera, recordando a su esposa, Matilda, y le indica:

“A veces Matilda entraba, bueno, todas las tardes durante muchos años, dieciocho años fueron, Matilda entraba en mi despacho, que era el cuarto de estar del piso de Madrid, más o menos, recordarás que allí, en aquel piso, la sala de estar y mi despacho, que eran aproximadamente del mismo tamaño, estaban separadas por una puerta de cristal que casi nunca cerrábamos, una puerta de hoja doble, y nos movíamos de un lado a otro durante todas las largas tardes de Madrid durante el invierno” (p. 420).

La oración principal está acompañada de numerosas de relativo, de anáfora, y varias oraciones subordinadas, todo lo cual hace un párrafo complejo.

En el segundo ejemplo tomado de la novela *Donde las mujeres*, en el cual la narradora, una niña de 15 años, está informando al lector implícito sobre los sentimientos que le han provocado la palabra “papá”. En concreto el fragmento es muy expresivo e indica que:

“Centelleó el papá aquel con la tosquedad alocada de un pichón que se cuela en casa y se golpea contra las paredes y los cristales y las puertas aterrorizado, ate-

rrorizándonos. A mí, al menos, me aterrorizaron la ternura y la crudeza maternas que contenían papá.” (p.96).

El lenguaje pombiano también está caracterizado por la amplia y colorista adjetivación. Ejemplos de cuanto afirmamos. Entre Mati y Pepelín se interpone una “tercera piel irreductible al tacto, laminada y preciosa” (*P*, p.143); los mediodías en diciembre en el Asubio son “benévolos” y tienen “un corazón dormido” (*FMT*, p. 187). O en *El metro de platino*, la losa es “liviana”, o uno se encuentra con la “vulgar tamba” (p.173). En *La cuadratura del círculo*, Pombo recurre a la técnica pictórica para transportar al espectador al lugar que describe.

“Como la garduña que ronda los gallineros de noche, así olfatea Acardo el macizo invisible, los montes invisibles, la lejanía seductora, asalto de lo imprevisible, lo venidero siempre presente: los grandes montes oscuros, hermanos ya de los terribles Alpes gigantes” (p.13).

Pombo no solo utiliza el adjetivo pospuesto para calificar, sino también el antepuesto para subjetivizar. Los juegos de palabras son otro rasgo de la narrativa que enriquecen los escritos pombianos. Añaden gracia, paradoja y frescura a la prosa. Por ejemplo, en *El metro de platino*, hablando María y su marido Martín, éste dice a su esposa:

“[...] ahora Mallarmé no puede parar quieto bajo la losa liviana de su vulgar tumba, seguro que es vulgar, aunque a lo mejor, siendo los franceses como son de listos para dar a conocerle mundo las mejores galas de los galos y las galas” (p.173).

En *La fortuna de Matilda*, el narrador omnisciente valora ante el lector implícito la enfermedad de su madre. En estilo indirecto nos dice:

“Para Fernando Campos, la enfermedad de Matilda fue lo incompresible mismo: un terror que superaba todos los terrores de los cuentos de terror de Edgar Allan Poe o de Bécquer” (p.164).

En *Donde las mujeres*, el juego de palabras está en el discurso de la narradora, la adolescente de 14 años que narra al lector cómo fue su transición a la juventud, narrando todo cuanto ocurrió en esos años en su casa. En un momento, habla sobre su extravagante tía Lucía, e indica:

“Era la tristeza que provenía, creo yo, de la sintaxis, de la prosodia, y de la sintaxis indeliberadas, como si no fuese tía Lucía quien hablaba al estar oyendo yo su voz, sino otra voz, la voz de aquella isla y aquel atardecer o atardeceres y de mi

primera adolescencia. Otra voz, desde luego, dentro de su voz, se hacía oír en la voz de tía Lucía su que tía Lucía lo supiese” (p. 101).

La otra cara del lenguaje es la presencia del oxímoron en la narración. Parece que esta figura literaria tiene un uso con más tintes estéticos que de pensamiento. Recordemos que el texto pombiano, antes que ser escrito definitivamente, es leído y oído; vuelto a leer y a oír de nuevo. En el cuento “La soberbia de la vida” (*Cuentos reciclados*), el lector encuentra una párrafo muy sugerente. A saber:

“Era un honor, sobresalir, que nada tenía en común con el honor del Cuadro de Honor. Un curioso honor de gran calado que incluía honor y deshonor, mediati-zándolos, igualándolos, sin consideración alguna” (p.99).

En este marco antitético se aprecia la ironía de Pombo. Como lo es también en los títulos novelescos *La cuadratura del círculo*, *Los delitos insignificantes* o *El cielo raso*. Por ejemplo, en *La cuadratura*, Acardo se convierte, como Bernardo, en su propia quimera sin llegar a alcanzarse uno y otro. Con este título, Pombo subraya la imposibilidad de cuadrar un círculo, es decir, una vida, la de Acardo. En el fondo la de muchos hombres de muchas épocas que han intentado hacer lo mismo que Acardo y han fenecido, como él, en el empeño de cuadrar algo que es circular.

Este recurso literario responde a la tónica pombiana de la sorpresa, de lo sorprendente, de aparecer y parecer aquello que no es. Cuántas veces aparece lo no esperado en un personaje, o en una forma de ser que parece y no es, o en un ser que no parece y es. Es decir, un juego de palabras y de conceptos intelectuales.

Es frecuente en la narrativa pombiana la presencia de imágenes o, el recurso, sacadas del teatro o de la cinematografía. Como si estuviera el espectador delante de una pantalla televisiva o cinematográfica, ante el cual aparece una catarata de imágenes. La prosa pombiana es así. Por un lado se te ofrece la escena del hacer de un personaje; por otro, la emergencia de otro a través de lo qué piensa... Un ejemplo lo tenemos en *El metro de platino*, donde María y Martín hablan. El uno alejado del otro. El narrador, siempre omnisciente, y en tercera persona, da datos al lector implícito muy claros. Dice así:

“Martín se había puesto el abrigo y ya salía de la habitación: María seguía sentada en el borde de la cama, arreglada para salir, aún sin zapatos. Fue un instante. Fue una realidad que se dice invisible, no porque no se llegue a ver sino por ser vista y no vista como totalidad en un abrir y cerrar de ojos” (p. 154).

Otro ejemplo lo encontramos en *El cielo raso*. El narrador omnisciente cuenta al lector implícito, como si fuera un espectador, cómo vive y cómo se siente uno de los personajes de la novela, Leopoldo de la Cuesta. Y lo presenta como un solterón que gusta vivir rodeado de antiguallas del siglo XIX, como lo hacían sus abuelos. En concreto al lector se informa que:

“Una mirada atenta, sin embargo, habría descubierto enseguida que las piezas menores, los floreros, las tapicerías, las cortinas, los espejos, incluso los arreglos florales con flores cortadas, correspondían a una memoria nobiliaria muy activa y muy bien informada” (p.52).

Pombo se sirve de otro rasgo literario para conseguir un toque festivo a la prosa, a la vez que dramático. Éste rasgo consiste en la animalización de los personajes. Igual que Quevedo y Valle-Inclán en literatura y Goya en pintura, Pombo satiriza al ser humano a través de estereotipo animalístico. Cuando D. Ródenas de Moya pregunta a Pombo por la dificultad para ubicarlo en una tradición literaria española, Pombo le contesta que su humor y forma de tratar a los personajes, ronda con la estética de Valle-Inclán⁷⁴. Pombo, lo mismo que Valle, se sirve de la animalización para describir con humor al personaje, y, en el fondo de él, al ser humano. Un ejemplo del uso de este recurso literario se encuentra en H. Hesse y la novela *El lobo estepario*. Hesse hace un retrato del hombre desde lo más profundo del corazón. Ese lobo viene a decir cómo es el hombre, en singular, ese “enemigo solitario del mundo de la pequeña burguesía”.

Como algún personaje burgués pombiano, Pombo hace lo mismo que Hesse, solo que a su manera. Y lo hace mediante el distanciamiento, el perspectivismo cuan demiurgo, mueve en el tablado de la narración, como si fuera un teatro a los personajes, de los cuales se ríe, a la vez que lo hace del ser humano. Los coloca en situaciones comprometidas que sirven al personaje para que emerja de su corazón los instintos ferinos que le arrastran sin compasión. O esos rasgos diabólicos que llevamos encerrados y se visibilizan cuando menos se espera. La narración pombiana es un campo de pruebas en el que se estudia al ser humano. Recordemos que Pombo indica que sus novelas son relatos de psicología ficción.

Pombo vendría a subrayar, como otros escritores antes que él, Cervantes, Quevedo, Valle, Goya, esa doble cara que tiene el ser humano: divino y diabólico. Porque este ser es capaz de lo más sublime, volar como un águila, o alcanzar las más altas cimas, y, a la vez, es capaz de lo más abyecto. Pombo es un caprichoso dios que juega arbitrariamente con los personajes, para ver en el fondo sus miserias ese lobo estepario hessiano que todos llevamos dentro y que de vez en cuan-

⁷⁴ “Yo mismo encuentro que tengo más parecidos, en prosa y en ciertos aspectos de mi sentido del humor, en un gusto por lo esperpéntico en ocasiones, con Valle-Inclán”, cfr. “Álvaro Pombo. Una estética...”, o.c., p.16b.

do brota cuando menos piensas. Pombo hace que emerja en la narración ante los ojos del lector.

Escenas donde emerge esa animalidad (ferinidad) son frecuentes en la narrativa, y tal caracterización es extensiva al ser humano en general. Es decir, Pombo, cual demiurgo, igual animaliza a un adulto que a un niño, animalización que encierra humor, ternura, compasión y piedad. Una de las escenas más trágicas, más esperpénticas, a la vez que piadosa, la encontramos en *El héroe de las mansarda*, escena, por otra parte, llena de dramatismo. Pombo esquematiza un personaje siniestro, cuando lo comprensible sería la ternura, el candor, la inocencia, la frescura, al referirse a un niño. La escena se desarrolla entre dos personajes: Julián y Kus-Kús (Nicolás). El niño, como dirían los romanos, más que niño es un hombre curtido, experimentado; un pequeño, que habla con boca de niño, pero que espeta veneno y maledicencia como un diablo. Tal es así que Julián percibe a un personaje siniestro y luciferino, más que a una criatura angelical. Julián contempla una figura:

“... que le había crecido descomunamente la cabeza a aquel crío en pocos días. Parecía haber adelgazado; un bozo limoso oscurecía sus mejillas. Y Julián, al mirarle sin querer de arriba abajo, se sintió sobrecogido como por un vómito por aquellos pantalones cortos, de pana clara, que le venían estrechos y que mostraban las articulaciones de las rodillas, las articulaciones lóbregas de un animal maloliente y grande” (p. 187).

Con técnica valleinclanesca, Pombo logra una escena trágica y, a la vez, conmovedora y llena de humor. Los rasgos del niño Kus-Kús están descritos como si fuera un muñeco del teatro de Valle. Pombo no solo hace una caricatura de la vida, a la que llena de humor, sino también una caricatura de la maldad en la tierna infancia. Es decir, cómo el mal está presente en la vida humana ya incluso en lo más puro como la niñez. Termina ese retrato con una caracterización terrible: “articulaciones lóbregas de un animal maloliente y grande”. Es decir, el mal aparece disfrazado de candor y de pureza en la vida humana, bajo el disfraz infantil de ferocidad más cruel y dañina visible en la vida. En el fondo, Pombo pone en la palestra del pensamiento metafísico otra forma de la sustancia que es el ser humano, misterioso y desconocido

Esa sustancia bajo la forma de “maldad inconsciente” que gusta reflejar al autor y quizás también aquí, quiere denunciar, a nuestro juicio, esa tiránica presencia de la infancia en la vida de los adultos, sobre todo cuando los niños son los reyes de la casa con sus constantes y arbitrarios caprichos.

Otros zoomorfismos humorísticos que ponen colorido a la prosa pombiana son los referentes al mundo de los adultos. Pombo, como Valle o Goya, recoge a los personajes adultos en una situación concreta y los retrata. Situaciones de ingestión de comida, copulación, vivencias religiosas; situaciones todas en las que

los sentimientos humanos arrastran a la verdadera persona, convirtiéndola en esclava de la situación. Es una forma más de mostrar con humor irónico, sarcástico, la enajenación humana manifiesta en las caras de la realidad.

Por ejemplo, en toda la expresión del sexo, el ser humano no deja de ser un animal instintual más. En cada una de ellas es manifiesta la ferocidad incontrastada. Unas veces para dejar huella en el medio natural en el que vive (reproducción), otras por mero placer. Esa fuerza descontrolada es satirizada por el novelista, alerta a la persona, la cual a pesar de haber conseguido grados de humanización, todavía es ferina en muchas situaciones. Dos situaciones eróticas diversas, una homosexual, la otra heterosexual. La primera en *Contra natura*, la segunda en *El parecido*. En la primera Juanjo y Salazar se desnudan. El segundo está a los pies del primero como un “pelele”. El narrador omnisciente describe la acción en directo, hace valoraciones de cuanto ocurre:

“Allende tiene la impresión de que la cara del chico [Juanjo] se desfigura, se ensancha, se atocina, sangra. Como si se pintarrajea por sí sola. Simulacro caníbal. Como si estos dos personajes, comparseros ambos, en cueros, fueran a morderse las piernas y las pollas hasta sangrar, lo cual sería delicioso si solo fuera un juego, sólo un simulacro” (p.535).

Es decir, siempre el ser humano a lo largo de las diversas situaciones se manifiesta como lo que no es; se transforma, nunca es lo que parece. La escena es cómica y terrible. Desfiguración, es decir, quitar el verdadero ser de uno, además de “comparseros”, estos personajes han perdido toda su identidad y han convertido la escena en bulto informe ante los espectadores, lector, de la escena.

En la segunda, *El parecido*, los protagonistas son Pepelín y Mati, ambos desnudos y en la cama. La escena es la siguiente:

“Pepelín se alisó el pelo un poco más, ahora con ambas manos. Se cubrió la cara, después, manteniendo los dedos separados entre sí, como barrotes. Mati, asombrada, observó que la negrura de los ojos del muchacho aumentaba, clavada en Mati. Era la mirada voraz de un ágil animal encarcelado, puesto de patas a mirar, pegado a la mirilla de su celda. Tan fascinantes eran los ojos tras las rejas, que Mati se acercó al pozo hueco aquel, la mazmorra aquella, por ver a través de los barrotes, como era de grande la bestia repentina que asomaba a mirar ávidamente” (p. 141-42).

La degradación siempre tiene tintes oscuros. Los ojos de Pepelín se tornan negros; la mirada es “voraz”, propia de la irracionalidad y de la falta de control en la persona.

Finalmente, el zoomorfismo de los personajes aparece en escenas relacionadas con la religión. Aquí Pombo degrada la escena mediante la comparación con dos clases de seres: los perros y los chinches. La escena está tomada de *Una*

ventana, y es la siguiente: Fabián e Isabel, indica el narrador a los lectores, leen un telegrama de un prelado, procedente de Roma, en el cual indica:

“¿De qué os valió que os mataran como a perros, como a chinches, oh mártires de mierda?” (p. 280)

Pombo se ríe de sí mismo en primer lugar; se ríe también del ser humano porque en el fondo, deja muchas veces de ser eso: humano, para convertirse en lo otro: lo ferino, que tanto subrayó Calderón a través de Segismundo. La vida es cruel y la única forma de poderla asumir en toda su crudeza y realidad es a través del humor. Con él, Pombo se distancia de esa cruel realidad, aunque ficcionada aquí, en su prosa. Pombo, a nuestro juicio, pretende con ese humor satirizado invitarnos a los lectores reales a afrontar la vida como hace él: con humor, para no sumergirnos en la verdadera y cruel tragedia que es la realidad dura.

Él, como lo hicieron en su día, Unamuno, Goya, y otros tantos, es frágil. Ante esta fragilidad solo queda leer la vida con humor, actitud compensatoria personal, transferida a través del gesto grotesco, del aspaviento ridículo, del alarde fuera de tono, que, en el fondo, originan una teatralización de la vida. Unos ejemplos nos clarificarán.

En *Aparición del eterno femenino*, la escena se desarrolla bajo la tierna mirada de Ceporro, el narrador en primera persona de la novela. Su abuela y una vecina meriendan en casa de la primera. El chico indica al lector:

“La abuela y doña Blanca aquella tarde, al entrar a merendar nosotros, iban por el segundo bollo suizo. Nos miramos yo y el Chino y nos sentamos sin hablar. Ellas dos tampoco nos miraron, como si no fuéramos nadie” (p.27).

Una forma de humor irónico con sutiles formas de sarcasmo lo encontramos cuando Pombo mezcla religión católica con elementos culturales. El novelista recurre a toda su artillería literaria, filosófica y religiosa, para crear imágenes que hablan por sí solas. Un ejemplo. México, Isabel de la Cruz y Ubaldo Zamacois, entre ellos, el narrador omnisciente valora la situación de los personajes, y lo hace a través de los sentimientos de Ubaldo. Indica que:

“Ubaldo Zamacois nunca teme ser interrogado acerca de una expresión que exprese sentimientos o pasiones del alma: ése es su territorio predilecto, su locus amoenus: que dos personajes católicos bendecidos por un cura católico se armen hasta los dientes y, cargados de dinamita, vayan al combate con la bendición del cura es algo que le agobia, y más aún se ha ese hecho se le denomina “locura sublime” (VN, pp.104-5).

La *subrogación* es otro aspecto en la prosa pombiana⁷⁵. En todas las novelas encontramos esa voz: el narrador, que dice cuanto está ocurriendo para mantener informado al lector y para no perder el hilo de la narración. Por ejemplo, en *Contra natura*, el lector se sitúa delante de un personaje, Ramón Durán, sin entrar en contacto con él. Por las indicaciones del narrador omnisciente, se sabe qué le ocurre, qué piensa, siente y va a hacer. El narrador informa. La escena es la siguiente:

“Pero sucede que Ramón Durán –que ya no está enamorado de Juanjo– ha adquirido, muy rápidamente, un sentimiento de responsabilidad por Juanjo –que llamamos compasión en recuerdo de Scobie, el personaje de Graham Greene [...] Expuesto así, sumariamente, sólo tenemos el esquema de un no muy poderosos ensayo sobre la compasión y el amor” (p.93).

El narrador omnisciente sabe más que el personaje. En lugar de informar directamente Ramón qué hace o qué siente, al lector implícito lo hace el omnisciente. Posiblemente, ni siquiera el mismo Ramón sabe qué le pasa en relación con Juanjo. Después, parece que el narrador está de tertulia con el lector, pues, los verbos: “llamamos”, “tenemos”, etc., nos dan la pauta para interpretarlo así. Una vez más, Pombo presenta a ese omnisciente como un Demiurgo que crea, manipula, trastoca todo y a todos.

Dejamos la lengua y el estilo y nos ocupamos de un rasgo muy propio del novelista: el realismo psicológico, y de su método de trabajo: la psicología ficción.

4.5. Realismo psicológico y psicología ficción.

Á. Pombo es muy dado a utilizar en sus novelas ciertos elementos irrealles o alejados de la realidad, prueba de la gran imaginación del autor. Tal es así que el novelista ha sido tildado por algún que otro crítico de transformador de la realidad en un mundo propio. Sin embargo, esas novelas recogen y tratan problemas reales, entre otros muchos, qué significa la incursión del otro en mi vida, ¿cuál es, como homosexual, el destino ético?, conocer el verdadero significado del amor y de la muerte y los peligros de caer en la fantasía egoísta del yo.

La imaginación de Á. Pombo es grande y visual y muestra de ello es la gran capacidad para describir detalles. Es, diríamos, un miniaturista tanto de lugares exteriores, ciudades, y en concreto Londres, Letona, Madrid, como del campo y el mar. En relación a la descripción de exteriores, el lector se pone delante de esa descripción que parece de fotografía.

⁷⁵ En Masolivier Ródenas y otros, “Álvaro Pombo” en, F. Rico, *HCLE*. 9/1, o. c, p.299.

“Aquella casa, de aire francés, con mansardas enormes que asomaban entre macizos de chimeneas ... (HMM, p.7).

Mas también Pombo es el gran narrador de interiores, de grandes mansiones, como la mansión de Mansard, con sus mansardas en la novela *El héroe de las mansardas de Mansard*, y de interiores humanos persona: la conciencia. Por ejemplo, en el cuento “Tío Eduardo” (*R*) encontramos esos rasgos que acabo de mentar. Por un lado esa descripción que ronda el realismo:

“Recuerdo las doncellas de casa de tío Eduardo, el raso negro y cano de los uniformes, el piqué blanco de los delantales, el tic tac inmóvil del reloj de la sala vecina que aún se cuela soso y fértil” (p.11).

Por otro, está el interior de esa casona.

“Y los armarios de la ropa blanca, de cristales, todos por los pasillos interiores. Y las mantelerías de nipsis. Y los frascos de mermelada, traídas directamente de Inglaterra” (HMM, p. 7).

Y por otro está la narración desde la conciencia de ese yo en primera persona que es la novela *El hijo adoptivo*.

“No soy una persona excepcional. No soy reflexivo, ni cordial, ni estudioso, ni escritor...” (p. 11).

Igual que H. James no hacía una descripción del mundo, sino de cómo un yo percibe un mundo, aquí, en esta descripción que hace ese yo, Pancho, expresa al lector cómo se ve él, comparándose con el otro, en este caso su madre. Ya H. James recurría a la conciencia como una habitación, donde la experiencia nunca es limitada ni completa. Y la nunca bien ponderada Iris Murdoch, un referente en la narrativa pombiana, también recurría el método psicológico para decir rasgos del ser personal de sus criaturas. La Murdoch describe minuciosamente la apariencia física de cada uno de los personajes, y al mismo tiempo, también lo hace de su personalidad. Pombo es heredero de ese método descriptivo usado no solo por la imponderada Iris, sino también por el mismo H. James. En una de las múltiples entrevistas, hecha por J. Bustos en *Silencios*, el novelista indicaba a cerca del método de trabajo: “Yo hago novela psicológica casi exclusivamente”. Además, añadía: hago “análisis de casos morales, detalladísimos”⁷⁶. Nos surge una pregunta

⁷⁶ Cfr., Eymar M.-Bustos, J., “Entrevista. Álvaro Pombo”, en *Silencios*, n° 8 (otoño de 2006)6c.

que trataremos de contestar: ¿Entendemos que Á. Pombo intenta acercar al lector al personaje a través de ese análisis tan detallado? Creemos que sí.

En cuanto a la personalidad o forma de ser de los personajes, Á. Pombo sabe muy bien recoger y expresar las emociones, los sentimientos internos, y las conductas, en un momento determinado: miedo, dolor, remordimiento, alivios, ira, etc. En definitiva, estado que muchas veces aparece en conflicto, como le sucede por ejemplo a Gonzalo Ortega en *Los delitos insignificantes*, cuando ve al joven y sofisticado César Quirós. Por un lado el joven, en totalidad, le suscita atracción sexual y sensualmente. Por otro, le tiene miedo y le rechaza. En una tarde en que los dos han quedado en casa del adulto Ortega, el lector asiste a ese flujo de conciencia, una conciencia atenazada por el miedo, por la culpa, y por el rechazo. Piensa Ortega:

“<Sería absurdo, después de tantos años, después de haber cesado en mí la vida y los sentidos, entrar ahora en esta trampa fácil y vulgar, y no querer salir sino adentrarme y no querer ganar, sino perder, perderlo todo de una vez. El ha bebido, yo no. El tiene disculpa, yo no. Cuando ambos despertemos, yo pagaré la cuenta, y eso es todo>” (p.161).

Las sensaciones que produce el miedo se conectan, en ocasiones, con el deseo sexual. Seguimos en la novela *Los delitos insignificantes*. Ortega, fascinado por el erotismo del joven César, nadando en el deseo sexual, el narrador describe con precisión la escena:

“Ortega se dejó caer de rodillas. Sujetó la cintura de Quirós con las dos manos. Se abrazó a la cintura de Quirós. Le acariciaba el pecho con la mano derecha, yendo y viniendo los dedos entre abiertos, débilmente, por la configuración de las costillas, los músculos, hasta los hombros...” (p.165).

Ortega es invadido por un sentimiento bipolar de deseo y, a la vez, de infelicidad. Este sentimiento le hace confesar a Quirós:

“–Escúchame –gimió Ortega–. No sé qué es la felicidad. No tengo la más mínima experiencia. Y sólo conciencias excepcionales experimentan alguna vez una sombra de felicidad restringida, yo nunca, nunca ... Cualquier imbécil, en cambio, con sólo ir y volver de la oficina a su casa puede tener una experiencia infinitamente precisa de la miseria, el infierno. Yo la tengo. Es la única que tengo...” (p.165).

En todas sus novelas, Á Pombo destaca la narración del análisis consciente del pensamiento de sus personajes. Las ideas aparecen a través de las

reflexiones del narrador y del propio personaje, de los conflictos mentales como en el caso anterior que hemos visto.

Por otra parte, Á. Pombo recurre a una forma de informar al lector sobre los sentimientos, las emociones y el estado en ese momento, y de cuanto ocurre en la conciencia o en las relaciones entre personajes, a través del paralelismo entre la descripción del paisaje y el estado de ánimo del personaje. Por ejemplo, en la novela *La fortuna de Matilda Turpin*, el esposo de la finada Matilda, Juan Campos se traslada al Asubio, una mansión que la familia Turpin tiene al lado del mar. El narrador avisa al lector del estado de ánimo del viudo a través del tiempo. En un primer aviso, el narrador indica: “el atardecer nublado se precipita sobre ellos”. Luego empieza a haber “ráfagas de lluvia en el parabrisas” (p.10). Después indica cómo está el ánimo de Juan:

“Es casi de noche, tiempo cerrado y lluvioso, equivalente al corazón de Juan Campos” (p.11).

El corazón de Don Genaro en el cuento “El cambio” (*R*), sus estados de ánimo, el lector los percibe a través de la realidad ambiental dada. En el inicio del cuento, Pombo recurre a la “claridad lluviosa de la tarde encharcada en las luces de neón del cielo”. Después, surge “la noche transparente y vacua” (p.143). Así es el corazón del clérigo: “transparente” y ¿vacuo? Teniendo en cuenta la descripción fenotípica del narrador: “Es un cura gordo que se revuelve con dificultad... Conduce muy prudentemente... Sujetando rígidamente el volante con ambas manos” (p.143).

Pombo utiliza la técnica descriptiva que se desarrolla alternativamente de lo externo a lo interno, entretejiéndolas de una manera muy sutil. ¿Qué significa “la tarde encharcada en las luces de neón del cielo”? ¿Acaso el narrador está anticipando cómo se ha sentido el clérigo a lo largo de la tarde? Creemos que sí. El narrador recurre al estilo indirecto para situar al lector ante el protagonista. “Don Gerardo se dice a sí mismo...” (p.143), para después, con técnica de <flashback>, hace recordar los particulares del estado emocional en que se encuentra.

“Y vuelve a sentirse una vez más como se ha sentido toda la tarde en la reunión de los sacerdotes de la diócesis: confuso, fuera de lugar, ofendido, agredido, irritado, inquieto, culpable ante esta nueva retórica gesticulante, imprudente. Y todo ello se le repite una vez más como una comida pesada. Todo <ello> que es agresivo, indefinible, variable y vagamente repleto de alusiones personales como una pesadilla” (p.144).

Experiencia psicológica, religiosa y sentido del paisaje se mezclan en un casi idéntico sentimiento coherente con el espíritu del personaje. Y todo ello es manifiesto merced al estilo indirecto libre, una de las múltiples contribuciones y recursos valiosos de Pombo.

Cuando don Gerardo es asaltado por el joven del pinar: “¿Me puede llevar usted?”, el clérigo, sin advertirlo, cambia. El corazón se le acelera, y e-sa modificación de su estado prudencial –sesenta por hora es prisa de sobre (p.143)—, hace que don Gerardo conduzca hoy “un poco más de prisa” (p.151). ¿Qué ha pasado? ¿Ha habido cambio? Si. Algo ha ocurrido en el corazón del clérigo. Y ese cambio, así se denomina el cuento: “El cambio”, es plasmado en el cielo. “La nube se empujan hoy unas a otras. Emborregado cielo apresurado” (p. 153). ¿Acaso no le ocurre lo mismo al corazón del clérigo? Los sentimientos del sacerdote son ambivalentes. Don Gerardo, indica el narrador, “piensa meticulosamente lo contrario de lo que desea” (Ibid.). ¿Y qué es el motivo de ese estado tan contradictorio? La novedad que ha surgido en su vida: “[E]stoy seguro de que no me estará esperando a las dos. Y más vale así” (Ibid).

Para calmar su agitado corazón contradicho, recurre a la sublimación de los sentimientos. La técnica descriptiva de Pombo, una vez más, se desarrolla amalgamando lo religioso con lo psicológico y lo social. Tal es así que la íntima interrelación entre uno y otro se hace de una manera muy sutil. El encuentro con el joven le ha trastocado todo. Tal es así que:

“Esta tarde don Gerardo no sale de paseo y la exposición del Santísimo Sacramento le parece más irreal, más increíble, que nunca” (p. 153).

Prueba de que algo ha ocurrido en su corazón, don Gerardo, al llegar a casa, busca sublimar su situación recurriendo a la Biblia. Los sentimientos contradictorios los sabe el lector a través del Salmo 119. En él se subraya una idea fundamental: La espiritualidad de una persona. Un Salmo adaptado a la especial percepción y religiosidad del escritor Pombo. En este Salmo se pone de manifiesto que la felicidad consiste en poner en práctica el primer mandamiento de la Ley, un precepto monoteísta. Don Gerardo se ve cuestionado. El v. 59 del propio Salmo 119 indica: “He examinado mis caminos/ y quiero volver mis pies a tus dictámenes”. En su corazón hay culpa porque según su concepción religiosa él ya no es bienaventurado porque ya no camina por los inmaculados caminos de la Ley del Señor. El foco de su corazón ya no es Dios, hay otro dios menos que ha usurpado el lugar al Dios mayor. Por eso pide en su lectura que sea apartado “de las sendas de las mentiras”. Además, pide que “entienda tus mandamientos”. Es decir, que los de afuera no perturben la única dirección válida: Tú, Señor.

Y al final del recitado Salmo 119, el confundido, aturdido y confuso clérigo, presa de sus contradictorios sentimientos, reza:

*“Estoy perdido estoy atado a tus mandamientos
“Oh Señor, no permitas que se confunda tu siervo” (p.154).*

Como lo hace el salmista:

*“Me he descarriado como oveja perdida:
“ven en busca de tu siervo” (v. 176).*

Percibe el lector, de una manera magistral, cómo Á. Pombo logra aunar el ambiente físico, “La nubes se empujan hoy unas a otras. Emborregado cielo apresurado” (p. 153), con la situación psíquico-espiritual de los personajes.

Creemos que el objetivo de Pombo a través de sus novelas es crear personajes reales, dentro de su irrealidad, que circulen libremente en la trama narrativa. Á. Pombo apuntó en una entrevista que le hizo Pilar Trenas en 1986, que le interesaba “captar los personajes vivientes”, aunque éstos no son reales, sino inventados por él. Y matiza a la periodista por si no ha quedado claro algo: “Yo me incluyo más en estéticas naturalistas o realistas que en estéticas de vanguardia”⁷⁷. En esto creemos que es deudor de, entre otros, de su adorada Murdoch.

Entendemos, por tanto, que en la narrativa novelística pombiana, hay un realismo psicológico en sus personajes y en los paisajes, con situaciones que, aunque a veces pudieran ser inverosímiles, al lector resultan verdaderas. A nuestro juicio, aquí radica uno de los logros pombianos: transmitir al lector ese factor de autenticidad, verosimilitud, a través del realismo.

Dejamos el realismo psicológico y la psicología ficción y afrontamos otra de las características de la novela pombiana: el espacio geográfico, donde muchos son *loci amoeni*, pero otros más, *loci inferni*.

Dejamos el método pombiano del realismo psicológico y nos trasladamos a los marcos geográficos de las novelas. Lugares precisos y muy significativos: Londres, Madrid....

⁷⁷ “... y no porque me parezca que no tienen importancia, sino porque para conocer me interesa más Mailer que Joyce”, en Trenas, P., “Álvaro Pombo, la inquietante placidez del gato”, *ABC-Sábado cultural*, 1 de marzo de 1986, p. IV d. Recojo también la entrevista que le hizo Tébar, E., “Álvaro Pombo. Me preocupa más el paro que la literatura”, en *La Opinión A Coruña*, sábado 28 de Febrero de 2009, p. 3

4.6. Una narrativa de la interioridad.

En las universidades medievales, se consideraba que, antes de entablar las *quaestiones disputae*, era fundamental aclarar la terminología de las palabras, el léxico que se iba a utilizar en la dialéctica y el significado que se les iba a dar para evitar confusiones y discusiones estériles. Y lo hacían con la expresión: *¡aclara terminus!*

Nosotros también lo vamos a hacer con la palabra “interioridad”, por otra parte, un aspecto importante tanto en la narrativa como en los entes literarios pombianos. Porque la novela es un género literario capaz de representar nuestra relación con lo real, por eso hoy, es un género hegemónico. El nacimiento de la novela de la modernidad queda marcado por el progresivo desarrollo de la interioridad de los personajes.

El vocablo “interioridad”, en el *Diccionario de uso del español* de M^a Moliner, indica “intimidad de una persona”. Séneca barrunta la distinción entre lo de fuera y lo de dentro del hombre. Por eso, opone “la alegría que nace de lo interior” a la que nace de las cosas externas (*Ep.*, 23). Luego vendría el Neoplatonismo y el Cristianismo que identificaron la interioridad con la esfera de la conciencia y la exterioridad con la esfera del mundo perceptible en el que están los entes. San Agustín distingue entre el hombre exterior y el hombre interior. Éste se percibe a través de las palabras, silencios y gestos. Hegel identificó lo interno con la “razón de ser” y lo externo con su “manifestación”⁷⁸.

De esta guisa se deduce que interioridad hace referencia a una dimensión del ser humano, o en el caso de la ficción, del ente narrativo, que se opone dialécticamente a la exterioridad. Así, el ser humano es un ser que se comprende desde una unidad que está constituida por dos dimensiones intrínsecamente relacionadas: la exterioridad, donde se hace y desarrolla el ser-en-el-mundo y aquello que representa lo otro; y otra dimensión de carácter oculto que no percibimos con los sentidos, pero es especial, por ella, con ella y desde ella, el hombre se explica, explica lo que ve y se acomoda a ello. Porque el hombre es también un conjunto de obligaciones, fracasos, renunciaciones, angustia, culpabilidad y arrepentimiento.

Interioridad viene a ser, por tanto, toda una esfera imperceptible del ser humano, del ente de ficción, en la que se incluyen creencias, sistemas de valores e ideales; un conjunto de percepciones, ideas, sensaciones y recuerdos, todo ello constituirá el material narrativo⁷⁹. Esta parte del ser es única, por consiguiente, la intimidad define a la persona, al ente de ficción, desde su singularidad, como es definida también desde su personalidad.

⁷⁸ Tomamos las citas de Abbagnano, N., *DdF*, México, F.C.E., 1974, p.512.

⁷⁹ Tenemos presente el artículo de Montaner Sánchez, L, “Las novelas de corriente de conciencia y la obra de Hélène Lenoir”, en *CeREF*, nº 8 (abril de 2012)238.

Ortega y Gasset, maestro de Pombo y presente en su narrativa, habló del ensimismamiento del ser. El maestro entendía por esta acción un movimiento hacia el yo profundo, mediante el cual el ser humano se sabe, se explora y trata de saber quién es; cuál es su identidad, su vocación y destino como ser libre que es. Pombo, tomando el pensamiento de su maestro Ortega, a través de la mediación de Sartre, defenderá que el hombre no tiene naturaleza sino historia. Y Unamuno invita al hombre a avanzar en las honduras de su espíritu para que descubra cada día nuevos horizontes, tierras vírgenes, ríos de inmaculada pureza, cielos no vistos antes, estrellas nuevas y nuevas constelaciones. Invita a reconcentrarse para irradiar; recogerse en sí mismo para mejor darse a los demás todo entero e indiviso. Y todo ello nace de la interioridad humana. Porque en la interioridad del hombre nace la fuerza para todo.

En las novelas del siglo XIX queda reflejada la progresiva importancia que la vida íntima va adquiriendo en el universo narrativo, y cómo ello da cuenta de la relación cambiante que el hombre establece con el mundo que le rodea a través de la ficción. Balzac así lo deja ver por medio de una narración omnisciente y un narrador que todo lo sabe porque todo lo ve. H. James, por medio de sus personajes, denuncian el mundo, el medio en el que están, a través de una fuerte conciencia crítica. La relación conciencia/entorno será uno de sus rasgos identificativos de su ficción.

Álvaro Pombo parece haber querido traer a la novela española el mundo de los sentimientos y pensamientos que podría situarse como heredero de la gran tradición de la novela inglesa, de J. Austen a H. James o V. Woolf (Pozuelo Ivancos)⁸⁰. Pombo es partícipe de muchos de los rasgos de estos escritores, pues sus personajes, como los de H. James, están marcados por una fuerte conciencia del mundo, del ser y del parecer. El personaje focalizado da cuenta del entorno que le rodea dándole forma y sentido. Eugenia, en la novela *El héroe de las mansardas de Mansard*, ante el rechazo que siente del entorno, amén de la incapacidad para aceptar la senectud, crea un mundo, en forma y en sentido, totalmente ensimismado, ajeno a toda la realidad que le circunda.

Pombo es uno de los novelistas que con mayor asiduidad ha hecho coincidir sus cartografías imaginarias con los territorios del alma. En la ya larga serie de novelas y cuentos en su obra narrativa, desde finales de los años setenta, ha predominado el punto de vista de la interioridad en espacios psicológicos, primero de la burguesía santanderina, por ejemplo en la novela *El parecido*, luego, más extendido, a espacios sociales madrileños, reflejados en novelas como *Telepena...*, *Contra natura*, o simplemente universales, como *Una ventana al norte*, *La cuadratura del círculo*. Su narrati-

⁸⁰ Diario ABC, 07/01/2012.

va impacta por su precisión y su potencia descriptiva de su lenguaje, cualidad que se apoya en la capacidad perceptiva de sus narradores, transferida después a sus personajes. El foco de atención de Pombo, del narrador generalmente omnisciente, anida en la conciencia de los personajes, muchos de ellos en conflicto de orden psíquico, interior, universal que subyacen al curso ostensible de la acción. Es muy frecuente que sus personajes se encuentren solos, como el púber Kus-Kús, protagonista de *El héroe de las mansardas de Mansard*, o Pancho, el no tan joven y protagonista de la novela *El hijo adoptivo*, y tantos otros. Esa soledad es la situación más propicia para abrir el espectro sensorial en toda su gama a la percepción, hasta alcanzar llamativos extremos de intensidad, detalle y nitidez.

La conciencia es el ámbito donde se desarrolla todo. Por eso es importante. Una peculiaridad de la obra pombiana es que desde sus orígenes empleó su inventiva en la creación de héroes masculinos y femeninos con una interioridad muy rica, manifestada, la mayoría de las veces, en el descontento; burgueses aquejados de una cierta inadaptabilidad para con el medio, muchos de ellos, insustanciales. Esos héroes se refugian en la intimidad de su conciencia para evadirse del mundo, cuando no de sí mismos y de los otros. Una interioridad no solo rota y aquejada de muchas cosas, sino también, abierta, en muchos casos, a lo infinito y a lo eterno. Esta manera de narrar viene a decir que el ser humano se mueve entre historia (realidad) y trascendencia (suprarrealidad), entre contingencia y eternidad. Es el carácter paradójico de la existencia humana. Esto Pombo, como buen estudioso de la filosofía, lo sabe. Y porque lo sabe lo deja plasmado en la novela.

En el silencio y en la intimidad el ser humano escucha su propio interior, su ser, mirándose en su propio espejo. En el silencio íntimo, el ser humano se regala el sentido de la existencia; a solas y a escondidas, como dice San Juan en su Noche oscura. Allí no hay mentiras, sino verdades; allí no hay máscaras sino la realidad más dura, más clara. Allí cada uno se encuentra con lo que es, con lo que hace. Por eso San Agustín invitaba a no salir de sí, sino que en la intimidad de uno está la verdad: *Noli foras ire...* La realidad ya no es concebida como algo externo al hombre, al ser de ficción, que le rodea y le envuelve, sino como aquello que le es íntimo e interior. La realidad es entendida como lo percibido a través de la psique del hombre.

La intimidad, por tanto, es importante en la persona y para la persona. Es en ella, por eso es importante, dónde se encuentra y escucha con su propio ser. Y es en ella dónde se ve lo que se es porque te pones frente a un espejo, el ser. En el silencio de la intimidad se percibe y experimenta el sentido de la existencia. Pombo lo ha plasmado en su poesía a través de diferentes momentos. En el poemario “Variaciones” (=V), con una elaboración experta del lenguaje, Pombo da cuenta de la situación del yo lírico. Éste expresa diversos momentos de esa intimidad, en la que experimenta la falta de

sustancia. Pombo ha partido de una experiencia personal para construir un texto en torno a un acontecimiento de la cotidianidad, el estado de soledad y la expresión del mismo. Situación que lanza en una catarata de pensamientos y sensaciones. El tiempo gramatical: ahora, coincide con el tiempo de la narración, presente. Predominan los verbos de percepción: veré, y de estado: no soy. En un monólogo interior y por medio de un estilo directo, ese narrador lírico, yo, informa en primera persona cómo está (solo) y dónde está (en la soledad de la habitación), amén de sus sentimientos y estado: desvinculación, desarraigo. “Cenaré temprano y antes de que salgan del cine las parejas de novios/ habré dejado de ser en la mirada enumerativa/ de la estanquera” (V. 16)⁸¹. Desde la intimidad se percibe la desvinculación: “Yo no soy de esta ciudad ni de ninguna /he venido por casualidad y me iré por la noche / aquí no tengo primos ni fantasma” (ibid)⁸². En otro poemario “Protocolos” (= P) es visible también esa interioridad que emerge en el silencio. El yo lírico ve el devenir de su vida y se pregunta: “¿Quiénes somos? / ¿Qué plurales sujetos hacen falta? / A libros de poemas? (P, n° 6950)”⁸³. Ese yo siente en sus carnes que ha fracasado. La poesía del fracaso es visible:

*“Larga ha sido la inútil afirmación del arrepentimiento
Y la vergüenza del respeto y las voces de mando
No contéis conmigo.
[...]
“Estropee las vistas los paisajes
Me tienen rabia
Y los amantes*

“Soy un caso maligno de catarro común” (P, n° 6950)⁸⁴.

Esa interioridad también es patente en la novela. La soledad también es propicia para profundizar en la captación de los estados interiores. Pombo pone su atención en la percepción de los procesos interiores, tanto sensoriales como psíquicos. En la novela *El parecido*, Pepelín, el doméstico de los Vidal, una tarde, en el silencio externo de la casa e interno de su conciencia, delante de una fotografía, se enfrenta consigo mismo, en su mismidad, y se da cuenta de alguna que otra cosa. El fragmento está narrado en tercera persona, en estilo indirecto, el lector sabe qué pasa por el narrador. A través de verbos de estado, el lector es informado de la situación personal en que se encuentra el personaje.

⁸¹ Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., p.113, vv.1-3.

⁸² Ibid., o. c., vv. 10-12.

⁸³ Ibid, o. c., p. 83, vv. 1-3.

⁸⁴ Ibid., o. c., p. 83, vv. 10-12. 16-19.

“al fijarse en la fotografía aquella tarde mientras recogía en silencio las cosas del té, Pepelín sintió los ojos llenándose de lágrimas. Pepelín se sentía más corporalmente equilibrado que nunca aquella tarde. Nunca menos triste. Era la conciencia de Pepelín –y no de Pepelín mismo– quien, por un instante, había estado a punto de llorar” (P, p.24).

En el silencio externo, pero en la agitación interior, Nicolás, el adolescente reviejo y protagonista de la novela *El héroe de las mansardas de Man-sard*, con trece años, se enfrenta a su interioridad en ciernes de maduración que le reclama, le descubre, le juzga y le acusa, desde su ser verdadero. La narración está en tercera persona, estilo indirecto, de un narrador omnisciente que describe una serie de imágenes muy ricas tanto en sensaciones como en la situación en que está el joven: solo. La figura solitaria del protagonista sobresale en esa habitación solitaria en medio de la amargura. Nicolás revive pesaroso su experiencia de contacto con Manolo. Se da allí una captación directa de cuanto sucede. Kus-Kús había pasado la noche con los dos ojos de par en par hincados en sí mismo, pensando, reflexionando sobre un acontecimiento cotidiano: la reacción de Manolo a su insinuación erótica. La respuesta de Manolo, adulto y heterosexual, fue negativa. Fue tal la impresión de desagrado y de rechazo que el joven la vivió como una afrenta personal. A saber:

“[...] tan fuerte había sido la impresión que le causó la frialdad de Manolo, tan aguijoneantes fueron los celos que sintió al verle subir a casa de tía Eugenia; tan vacía era su casa, tan sórdida la soledad del cuarto de jugar, con los vestigios crudos de su niñez presentes todavía en los descabezados trenes, des encuadernados libros...” (p. 201).

Felices los limpios de corazón dice la bienaventuranza. Hay que invertir el orden de esta bienaventuranza para captar su sentido en la situación de Kus-Kús y en la del narrador. El incipiente joven no se contempla ni se ve bondadoso, tampoco ve un corazón limpio, en paz, sino agitado, inquieto. En la soledad he visto cosas que no son verdad indica Machado. Kus-Kús también ha visto algo, que no es verdad. Y aquí radica su mayor desgracia. El fondo de la interioridad está invadida por el mal: celos, vacío, soledad; esa interioridad se llena de maldad. El futuro que se le presenta no es esperanzador.

Si el Sermón de la montaña (Mt 5,1-11) es un ejemplo de interioridad de la persona, amén de cómo todo lo grande, diríamos, lo bueno y lo malo también del hombre nace de la interioridad. Rovira Belloso ve en la bienaventuranza “felices los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios” (Mt

5,8), “la mayor afirmación sobre el valor de la interioridad humana”⁸⁵. El corazón silente, apaciguado, sereno, en paz, limpio, es el signo y reflejo de ese conocimiento, de esa presencia de Dios, reflejado en la paz del corazón. Estas reflexiones macariales nos llevan a la novela de la intimidad *El metro de platino iridiado*. Novela reflejo de esa bienaventuranza mateana de felicidad, limpieza de corazón y visión de Dios. Reflejo todo ello en un personaje pacífico, limpio de corazón, feliz, llamado María. La primera novela no apareció con este nombre: *El metro de platino iridiado*, sino como “Vida de Santa María Iridiana”⁸⁶ de considerables reminiscencias berceanas (Weaver)⁸⁷. María, indica el novelista, “no se entiende sin la fe cristiana”, sin embargo, Pombo no pretende escribir una novela hagiográfica, “una persona necesariamente religiosa”, sino una heroicidad, una santidad laica. En concreto, la virtud de María es “querer a los demás, proclamar que los demás tiene un valor absoluto para ella”⁸⁸.

Con la novela *El metro de platino iridiado*, Álvaro Pombo “alcanza su punto más alto” (Masoliver Ródenas) a través de ese modo y mundo tan “singular” e “inconfundible”⁸⁹. Precizando, el crítico ve en la novela una “constante conciencia narrativa, parte integrante de esta conciencia superior propia de una unamuniana novela de la interioridad y que encuentra su más alta expresión en María”⁹⁰. Unamuniana novela de la interioridad. ¿Por qué en ella? Porque la protagonista de toda la novela es el eje central de todos los personajes y porque era considerada, por todos ellos, como “el valor oro, el metro de platino iridiado que medía todos los otros metros, las irregularidades de todas las demás identidades” (MPI, p. 257). Lukacs, viene a decir, cuando reflexiona sobre *El Quijote* que en esta novela se narra la primera gran lucha entre la interioridad y la banalidad de la vida en el mundo. En un mundo sin sentido transcendente, sin orden que integre sus significados⁹¹. Esta novela es la representación entre dos mundos el interior, sobre todo el de María, y el exterior, el de Martín, Virginia y Gonzalito. Un mundo rico, el de María, y lleno de valores frente al mundo banal, vacuo, intranscendente del mundo que rodea a María. Para María el significado de todo cuanto hace está en el amor que tiene a todos y a cada uno de los que le rodean. Ese amor nace en Dios y es trasferido a los demás. Y como quien se asemeja al bien es bueno (Gregorio de Nisa), María es buena porque nace de

⁸⁵ Rovira Belloso, J. M.^a, “Intimor intimo meo”, en AA. VV., *La interioridad: un paradigma emergente*, prólogo de Juan Martín Velasco, Madrid, PPC, 2004, p.20.

⁸⁶ Cfr., *RO*, n° 98-99 (julio-agosto, 1989)228-235. Este número está dedicado a la “Narrativa Española Actual”.

⁸⁷ Weaver, W. J. III, “Novelas sobre la falta de sustancia: *El metro de platino iridiado* de Álvaro Pombo y sus fabulaciones”, en *RHM*, n° XLVII (1994)197.

⁸⁸ Entrevista, Villar Flor a Álvaro Pombo, en *F*, n° 3 (invierno de 1997)52.

⁸⁹ En diario *La Vanguardia Libros*, edición del viernes, 14 de diciembre de 1990, p. 3.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Cita tomada de Martín Morán, J. M., “La novela moderna en *El Quijote*” en Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 27,1 (Spring 2007[2008])202.

su interior esa bondad que dignifica a todos los que le rodean. Los ojos de Virginia ven a una María muy diferente a todos ellos. Porque, según ella, “no sentía ni padecía. Su vida transcurría en la impasible seguridad de quien ya ha alcanzado la eterna bienaventuranza. Era un espectáculo admirable, aleccionador, inimitable, que dejaba a todo el mundo en libertad” (MPI, p. 319-320).

María convierte lo cotidiano en una experiencia transcendente. Por ejemplo, cuando va a buscar a Martín a la universidad, al pasar por el Ministerio del Aire, percibe una riquísima intensidad de las cosas que percibe. Y esa rica interioridad la hace percibir la realidad de forma muy diferente. Otra vez Pombo narra ese estado en tercera persona, y en estilo indirecto. Todo cuanto le rodea es motivo de una experiencia de transcendencia.

“María tenía la impresión de que el espacio estaba lleno de signos animosos: era un aliento generalizado: las palomas grises, los soldados jóvenes de guardia que la miraban al pasar, unos niños con una bicicleta, el vecindario entero era un impulso formidable: una creación continua que venía directamente del amor que Martín había manifestado por ella” (MPI, p.45).

Es feliz el que tiene el corazón limpio, el que sabe mirar desde el interior y ver la grandeza de las cosas presentes, como le pasa a María. La nueva estética que desarrolla Pombo a partir de esa novela es la sencillez, la realidad de las cosas que nos rodean, saber verlas en su grandeza, como muy bien lo refleja Pombo en su poemario *Protocolos para la rehabilitación del firmamento* (1992). Es mundo está lleno de gracia, de belleza, de sencillez, hay que saberla ver. Esto se consigue desde la sencillez de corazón, desde la profundidad del interior, desde allí se percibe de otra manera al otro y a las cosas. “Te rogamos Señor que la jarra contenga agua. / Que los claveles chinos duren hasta el otoño”⁹². La contemplación de ese clavel lleno de belleza es fruto de esa interioridad capaz de captar en lo demás los signos de grandeza que cada uno encierra. Y así lo expresa María a Dios, lo mismo que ese yo lírico lo hace desde esa cotidianidad de la jarra del agua. “Gracias, Señor, porque así es y porque ahora....” (MPI, p. 124).

Lo que se barrunta tras toda búsqueda de interioridad, la de hoy y la de siempre, es el anhelo de una más profunda manera de vivir. Por encima del reino de la necesidad sobrevuela una manera de Ser más plena y hacia él despegan los anhelos más nobles de cada persona y generación. De lo que se trata es de ser cada vez más transparentes al ser que nos hace más ser. Cada cultura y sociedad tiene sus facilidades y sus obstáculos. En otros tiempos, había que hacer frente a la carestía, a la enfermedad o a la guerra. Hoy,

⁹² “Protocolos para la rehabilitación del firmamento”, en Pombo, Á., *Protocolos*, o.c., p.181.

en Occidente, nuestros obstáculos son la dispersión, la sobreabundancia y el aislamiento. Frente a la dispersión, la interioridad supone una unificación de nuestras personas que permite estar atentos al momento presente y entregarnos a él.

En esa línea van las novelas *La cuadratura del círculo* (Anagrama, 1999), *La previa muerte del lugar teniente Aloof* (Anagrama, 2009) dónde Pombo desarrolla un "viaje interior, o en su última novela: *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (Destino, 2013), en la que el novelista desarrolla una narrativa de la interioridad, además de ser una novela psicológica y trágica. Es una ficción en tránsito espiritual del mundo desde la interioridad a la exterioridad. En la primera, Pombo lo hace a través de esa exterioridad/interioridad, representada por los personajes secundarios que Acardo encuentra en ese camino de búsqueda de la verdad. El mancebo se encuentra ya en su infancia con la enajenación ante una sociedad cerrada que le excluye. Acardo/ su madre, hermanos, sirvientes. Todos ellos eran "un interior fortificado respecto del cual era exterior el resto de la casa, incluido Acardo" (p.30). En la segunda, un oficial Aloof (el retirado, apartado) se enfrenta a la jubilación, una etapa existencial en la que está el escritor Pombo. Y en esa etapa Aloof (y Pombo) hacen un viaje de la exterioridad a la interioridad. Para ello se refugia en la historia de un manuscrito encontrado.

Si en *El Quijote* nos hallamos ante la épica de lo cotidiano⁹³, entendida como la exaltación de lo pequeño, de la sencillez, en la novela de Álvaro Pombo también. Gestos, palabras, acciones, forman un todo nacido del interior que nos ayudan a comprender mejor, no solo a los personajes, sino al hombre universal.

La obra pombiana se erige como continuadora de esta literatura de la interioridad por conceder especial relevancia a la narración de la vida interior de los personajes. El lector descubre la intimidad, la interioridad psicológica, el flujo de pensamientos, estados, situaciones, sensaciones e ideas de los protagonistas. Gracias a las técnicas introspectivas conocemos cómo viven y qué sienten muchos de los protagonistas en sus relaciones personales.

Dejamos el mundo de la interioridad y nos adentramos en la poética formalista de la narrativa. Veamos algunos aspectos de esa morfología pombiana.

4.7. Marco geográfico.

Los *loci* pombianos no son muy heterogéneos. Más bien se circunscriben a unos referentes muy concretos. Á. Pombo recurre muy frecuentemente a lugares de su infancia, adolescencia y juventud, Letona (Santander), para

⁹³ Martín Morán, o. c., p. 203.

instalar luego a sus personajes en Londres y Madrid, ciudades de la madurez, citys de la experiencia existencial: laboral, amorosa y literaria. Por ejemplo, su última novela, Premio Nadal 2012, *El temblor del héroe*, la trama de la novela transcurre en Madrid. La experiencia universitaria y literaria vuelve a aflorar en la narración. Diríamos, por tanto, que sigue con su narrativa urbana.

Santander será la ciudad de referencia y oculta por excelencia, ciudad trasformada en Letona, que será una de las referencias más visibles de toda su narrativa. Pero el novelista recurre, además, a lugares abiertos, campos, playas, y otras zonas verdes. Sin embargo, el recurso espacial más frecuente es el lugar cerrado: Mansiones, casonas, pisos, habitaciones, etc. La característica pombiana será la descripción de los lugares y hábitats con detalle, llegando en algún momento plasmar la realidad como si fuera una pintura: bodegón, una acuarela, un óleo.

En la narrativa del exilio, *Relatos sobre la falta de sustancia*, hay una alternancia y contraste entre el populoso y bullicioso Londres y los lugares tranquilos del norte de España donde los personajes se refugian para encontrar paz. En “Tío Eduardo” es “la ciudad aquella” (p.11), lluviosa, sin más la que aparece, ciudad donde vive tío Eduardo desde siempre. Luzmilla, en el cuento homónimo “Luzmila” es trasladada a Madrid (p.29) donde deambula por la calles como lo hace Berta en Vetusta en el cuento *Doña Berta* de Clarín. Antes, de moza, ha estado en un lugar cerrado: En las Purísimas, convento de monjas de la Purísima Concepción, allá en el Norte de España. En Madrid vive luego en una buhardilla con derecho a cocina.

Rosa y Mark, los protagonistas del cuento: “Las silenciosas tazas del desayuno”, viven en un barrio, a una hora de la City, lugar donde trabaja Rosa. En ese trayecto casa-oficina, Rosa vive una experiencia que le hará salir por un momento de su encerrada y rutinaria vida. Y en el “Regreso”, la historia se desarrolla en Torruenga (p.50) y fuera de España. Valero llega a Torruenga en busca de Juan Azal. Valero ve el pequeño, pero monumental pueblo, así:

“Torruenga es Monumento Nacional. Caserones dorados, callecitas estrechas que se empinan o descienden inesperadamente. Geranios en las solanas. Era una mañana gris, fresca” (p.50).

Y Valero deja el pequeño pero monumental pueblo norteño, rápido, de esta manera:

“El autobús de las seis le alejó de Torruenga. El tren de las diez de su ciudad natal, el avión del día siguiente, en Madrid, de España. Como aparece y desaparece un personaje secundario en un relato mal construido” (p.63).

El ciclo de la insustancia transcurre todo en España. Tres novelas lo hacen en el Norte: *El parecido*, *El héroe de las mansardas de Mansard* y *El hijo adoptivo*. Una, *Los delitos insignificantes*, en Madrid, el Madrid emergente de la movida de los años ochenta.

La primera novela del ciclo de la insustancia, *El parecido*, empieza con un funeral: El de Jaime Vidal, el joven que se estrelló con una moto. El lugar, Letona. El tiempo, un “domingo frío, húmedo y gris perla, a mediados de enero” (p.11). El paralelismo que hace Pombo entre el día y la situación de algunos corazones es acertado. Entre lo exterior –lugares– y lo interior –corazón– hay cierto paralelismo. Lo común entre ambas situaciones es el frío, la frialdad.

La segunda novela del ciclo de la insustancia es *El héroe de las mansardas de Mansard*. La historia se desarrolla en esa casa, “de aire francés, con mansardas enormes” (p.7). Esa casa está cerca de Letona. La tercera novela, *El hijo adoptivo*, se desarrolla en una casona un tanto destartada lejos de un pueblo. La banca de Letona sale en la narración, por lo que deducimos que estamos otra vez en el Norte de España. Y la cuarta del ciclo, *Los delitos insignificantes* se desarrolla íntegramente en Madrid. Pombo lleva a la gran ciudad a sus personajes para que ligen, para que la ley del deseo actúe. Ha habido un cambio de perspectiva.

“Era en la Gran Vía. El gentío de media tarde. Verosimilitud e inverosimilitud intercambiaban velozmente los papeles” (p.5). Los protagonistas Gonzalo Ortega y César Quirós pasearán por el centro de Madrid junto a gentes sin rumbo como ellos. Aquí, Pombo es más realista pues lleva al lector por calles madrileñas. Quirós vive en un piso cuya habitación da a la calle Hortalezas (p.12). Su territorio de acción se desarrolla en torno a la Gran Vía. De tal manera que cuando va a buscar a Ortega, se mira en un espejo de un establecimiento que da a la calle Flor Alta (p.28). Por su parte Gonzalo Ortega, una mañana, a principios de agosto, recordaba sentado en una terraza del “Kiosko del Paseo de coche que hace esquina con el Paseo de Venezuela” (p.33).

El ciclo de la religación, de la “poética del bien”, se inicia con *El metro de platino iridiado* (1991), Premio de la Crítica, 1991. Siguen las novelas *Aparición del eterno femenino contado por S.M. el rey* (1993); *Telepena de Cecilia Cecilia Villalobo* (1995), *Donde las mujeres* (1996), *Cuentos reciclados* (1997), *La cuadratura del círculo* (1999), *El cielo raso* (2001), *Una ventana al norte* (2004).

La novela *Contra natura* (2005) y *La fortuna de Matilda Turpin* (2006) a nuestro juicio, pertenecen al ciclo escatológico o de la finitud. Lo que sí predomina en este segundo y tercer ciclo es el marco geográfico muy heterogéneo. Hay novelas urbanas: *Contra natura*, y las hay campestres; *Donde las mujeres*; las hay allende los mares, *Una ventana al norte*, y las hay en el

pretérito, en concreto, en la Edad Media: *La cuadratura del círculo*. Finalmente hay novelas donde se desarrolla la trama en la casa como *El héroe de las mansardas* y *Aparición del eterno femenino* contada pro S. M. el Rey.

Las primeras están ubicadas en Madrid. En la capital de España se desarrollan las historias de los protagonistas de *El metro de platino iridiado*, en un *locus amoenus* de La Moraleja. En la narración aparecen María, Martín, Pelé, Gonzalito, Virginia, y otros, desarrollando sus vidas entre la capital y el chalet. Por ejemplo, tía Eugenia está cambiando algunas habitaciones. Una de esas habitaciones, con dos grandes ventanas con balcón, daban “a Velázquez” (p.16). La madre de María está de tiendas, antes de la boda de María con Martín, con las tías de Martín, “instaladas desde hacía casi un mes en un hotelito de la Gran Vía” (p.22). En el Madrid de la postguerra se desarrolla la novela de adolescentes *Aparición del eterno femenino...*, con ecos de la Segunda Guerra Mundial. El ceporro y el chino, dos primos, de doce años pasan el tiempo en el piso de su abuela Mercedes. Atrás va quedando la niñez y va amaneciendo la adolescencia con toda su fuerza hormonal.

4.8. La personalidad de los narradores. Los narradores en primera persona.

“No debería uno contar nunca nada”. Así empieza el narrador de *Tu rostro mañana*, la última novela de J. Marías (Madrid, 1951). No debería contar y, sin embargo, lo hace porque sólo en el acto de contar mismo, el hombre, el narrador, es donde encuentran el sentido de su historia, de la vida y en la vida. Algo parecido pasa a Pancho, el narrador en primera persona, “no soy una persona excepcional” (p. 11), en la novela *El hijo adoptivo*. Pancho encuentra en la narración, en la escritura, su esencia; por eso “escribir es ser, intensísimamente, autoconscientes” (p.14). Escribir es ser porque en lo escrito va apareciendo partes del ser. Por eso hoy, como bien constata la narradora del cuento “En falso” (*Relatos...*):

“El hecho de que sea teóricamente imposible saber nada definitivo acerca de nosotros mismos (aunque sea, en la práctica, normalmente posible más o menos saber por dónde andamos), ha convertido, en poco más de cincuenta años, la fabulación y la proyección fabulante de la conciencia en modo de conocimiento. En la práctica, los hechos, los datos sirven aún de poco” (p.173).

El mundo de la narrativa de Álvaro Pombo es un mundo dominado por la fuerte presencia de un narrador presente unas veces, anónimo, otras.

Un narrador omnisciente que lleva al lector a los lugares donde se realiza la acción, hasta los más recónditos huecos, a las conciencias de los personajes, y todo cuanto ocurre en ella: sentimientos, emociones, pensamientos. Lo cubre todo y está en todo. Apenas deja al lector resquicio alguno.

Discorre por el texto, entrelazando los acontecimientos que forman parte del relato, con las reflexiones que se desprenden de éstos. El crítico D. Ródenas de Moya ve en la narrativa pombiana una fuerte presencia de “reflexividad”. La narrativa es fruto de “una autoconciencia sin gallardetes, convertida en vicariato, subrogada en unas criaturas imaginarias que asumen las lucubraciones de autor”⁹⁴, indica el crítico.

Los narradores creados y subrogados por Pombo, son muy heterogéneos. En el corpus que estamos trabajando: Desde *Relatos sobre la falta de sustancia* hasta *La fortuna de Matilda Turpin*, predomina el narrador anónimo asexuado que lo hace en tercera persona, en estilo indirecto libre. Hay narraciones en que se incrustan el estilo directo. Tres novelas: *El hijo adoptivo* (1984), *Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey* (1993) y *Donde las mujeres* (1996), están narradas en primera persona. “No soy una persona...” dice el narrador de *El hijo adoptivo*, para después saber el lector que es un varón, cuarentón, porque al final de la novela hace una declaración testamentaria: “Yo, Francisco García Martínez...” (p.135). Sin embargo, el pseudonombre, “Pancho”, aparece en la voz del narrador, oculto, cuando se introduce en la narración la primera persona: “-¿Qué haces ahí, Matías?- Preguntó Pancho en voz muy alta...” (p. 19). La voz de *Donde las mujeres* es una voz femenina, mujer adulta que narra desde el presente el pasado. “Violeta y yo volvimos...”. Toda la novela en una retrospectiva contada en primera persona por ella. De igual modo, la voz de *Aparición del eterno...* es una voz de un niño: “el Chino y yo somos primos por parte de mi madre” (p.7). Sabemos que ese yo se llama Ceporro. Un varón, una mujer y un adulto recordando su niñez. En el resto de las novelas, el narrador es anónimo, y lo hace en tercera persona, en estilo indirecto libre.

En los cuentos Pombo es más variado. En *Relatos sobre la falta de sustancia* el lector encuentra dos cuentos en que el narrador es un varón. El narrador de “Tío Eduardo” es un varón adulto que “recuerda” aquel verano (p.19) con nostalgia y cierta amargura. La narración mezcla el “recuerdo” con “Dicen...”, “según dicen...”, para después afirmar: “Yo tenía catorce años entonces y recuerdo qué hubo ese verano...” (p.20). “El parecido de Ken Brody” también está narrado en primera persona. “Recuerdo... yo noté [...] Abandoné el piso...” (p. 109). También el narrador de “El puente” es un varón que lo hace en primera persona. “Huí...”, “Yo siempre he tolerado...” (p.79). “Mi vida (el *ego sum* empírico...) está llena de relaciones incompletas,

⁹⁴ Ródenas de Moya, D., “Ademanes ante el espejo: La reflexividad en la narrativa de Álvaro Pombo”, en *CN*, o.c., p.68.

de enamoramientos inconclusos...” (p.83). El cuento “En falso” acoge a una ¿narradora? –con un género confuso–, pues se presenta como escritora primero: “Yo soy escritora”, para luego, líneas después, presentarse de otra manera, con otro género: “viendo que no parecía yo dispuesto a decir nada...”, “Si me acerco o todo alguna cosa estoy perdido” (p.183). El resto de los cuentos del exilio están narrados por un narrador anónimo, omnisciente.

En los *Cuentos reciclados* la presencia del narrador es más heterogénea. Pombo conjuga los varones con las mujeres, no en paridad, pero sí con una presencia fuerte de la mujer. Tres de los once cuentos son narrados por una mujer madura, que narra sus experiencias del ayer en primera persona. “Ahora vivo en la *banlieue*. Sí vivo en París..” (p.17) indica la narradora de “Avatar...”. Sabemos que se llama “Odile” (p.18) por esa voz en estilo directo, su Alteza Imperial. La segunda mujer que narra sus experiencias existenciales es en el cuento “Los aventados”. “Soy una mujer hecha y derecha” (p.60) que narra su adolescencia, “los niños de ahora no son como nosotros fuimos” (p.60). Y Pombo vuelve a impostar la voz otra vez, voz femenina, en el cuento “Solarium”. “A mi edad, lo más chocante es comparar cómo eras y cómo eres”. Y sabemos que se llama “Eulalia” (p.93).

Dos son los cuentos narrados por varones en primera persona. El cuento navideño “Una acción de paz”, donde el narrador protagonista no dice el nombre, sí el de su hermano: “Juan y yo” (p.31). Sólo al final del cuento sabemos que se llama “Gil” (p.33). Finalmente un segundo cuento narrado en primera persona es “Laki Luky” que habla a un tú ausente. “El trasto fuera / ¿me has oído? / a mí no se me graba, a mí se me recuerda...” (p.112). El resto de los once cuentos, seis, están narrados por narradores anónimos, en tercera persona y en estilo indirecto.

Álvaro Pombo muestra a lo largo de todos estos personajes, que se caracterizan porque no son precisamente el prototipo de héroes sino más bien antihéroes, la realidad de muchos hombres reales que luchan para llevar una vida plena, muchas veces sin conseguirlo. Pombo ha mostrado a través de ellos sus debilidades, especialmente la incapacidad para ver a los demás, sobre todo en la literatura del exilio e insustancial, y el mundo que les rodea tal cual es. En los personajes de la sustancia algo ha cambiado. Ya no son giróvagos de sí y de sus circunstancias, de su mundo que les ahoga, sino que se abren al mundo a través de su yo. El cambio lo advierte la narradora del cuento “Solarium” en el corpus *Cuentos reciclados*, cuando la protagonista se asombra de ella misma del cambio que ha dado entre el ayer y el hoy.

“¿Quien lo hubiera dicho! [...] Me asombra lo poquísimo dueña que estoy siendo de mí misma. Es una novedad. Jamás creí que haría cosas que he hecho esta primavera por el sol. Por ejemplo, bajar al jardín en bañador. [...] Nunca me había desvestido delante de la gente” (pp.97 y 98).

Los narradores en primera persona no son muchos. Éstos narradores discurren por el texto entrelazando los acontecimientos que forman parte de su relato con las reflexiones que se desprenden de éstos. Tanto es así que, en múltiples casos, parece que los hechos son sólo un pretexto para que el narrador dé rienda suelta a sus pensamientos, reflexiones, presencias, etc. Las digresiones a las que recurren son tales que muchas veces se pierde y pierde el hilo de la narración. Digresiones que dan cuenta de sus recuerdos y de su vida. Como la mayoría de los personajes de I. Murdoch, los narradores en primera persona de Pombo tienen dudas, temores y normalmente está sumidos en una soledad profunda. Hablan, pero, sobre todo, escriben. “Escribir es ser” dice Pancho (HA, p. 14). Este hecho está relacionado con la creación de sus propias fantasías. Pancho llega a ver fantasmas, Matías, con el que habla, y su difunta madre (HA). Como si estuviéramos en la *Ilíada* de Homero, cuando Odiseo habla con su propia madre, muerta, desde el purgatorio.

Estos narradores en primera persona son muchos de ellos escritores fracasados, otros no, que viven en muchos casos en mundos cerrados, agobiados y pequeños con sus propias leyes. La anónima mujer de la novela *Donde las mujeres* indica: “El estilo de vida de mi familia no contribuía a hacernos conscientes de lo que ocurría fuera de nuestro círculo más íntimo” (p. 274). También están caracterizados por una cierta inmadurez espiritual. Pombo, sin embargo, a los del ciclo de la sustancia y a los de *Cuentos reciclados* les hace darse cuenta de cuánto tienen que aprender todavía y cómo tienen que hacer desaparecer su egoísmo, así como han de ir cambiando la visión egocéntrica que tienen en torno a la vida. Por ejemplo, la narradora de *Donde las mujeres* dice un no rotundo a todo un mundo falso, egoísta y egocéntrico, marchándose de él (p. 280). Sin embargo, Pancho, en *El hijo adoptivo*, no llega a tal comprensión de lo que tiene que hacer. Desde una cosmovisión dualista, abrumado por esa angustia kierkegaridana, y bajo un Super Yo freudiano férreo y tenaz donde no deja resquicio alguno para la felicidad desde el ser, sino para la culpa culpable, se encierra en sí. Cierra toda puerta al futuro y a la esperanza de ser de otra manera. No deja hueco a que, en la línea freudiana, el Yo sea benevolente, compasivo, consigo mismo. El nihilismo de Pancho le lleva a la nada también. Y recurriendo a los mundos posibles leibnizianos, una de las tesis más significativas de su ontología modal es la que afirma que el mejor de los mundos posibles es el actualmente existente. No está muy clara en la mente de Pancho esa tesis leibniziana. Pues parece que en éste, Pancho ya no tiene sitio porque no se ve con el otro y en el otro. Su pensamiento nihilista le lleva a la muerte, a la nada. Por eso su final es trágico. En sus palabras hay mucho miedo, mucha culpa, un lastre arrastrado durante toda su vida sin que salga a la luz.

“Supongo que para vosotros, a juicio de las personas normales, soy un enfermo, una especie de monstruo. Yo no me veo así. Pero la verdad es que tampoco me veo de ninguna otra manera. No tengo idea concreta de mí mismo...” (p.134).

Terribles palabras, y terrible comprensión binaria de la realidad: normalidad/anormalidad, “enfermo”/sano, “monstruo”. Exterioridad frente a interioridad: “Yo no me veo así” / vosotros me veis así. Las palabras de Pancho recogen la visión que se tenía en ese “mil novecientos ochenta y tres” (p.136) de la homosexualidad (lo social), y qué imagen se tenía también a nivel personal sobre ella (lo psicológico). Los patrones de comportamiento en aquella época quedan bien claros en este narrador que no ha sabido encauzar bien su vida en la vida y carece de madurez, de sustancia en palabras de Pombo, para rehacerla. Y por ello, Pombo ha aplicado la justicia poética: la muerte

En muchas de la novelas pombiana en primera persona existe un narrador homodiegético, narrador personaje, que, además, posee conciencia autorial. Sabe que está refiriendo su historia a un oyente o lector por medio de su relato, sea oral como “Avatar con peripecia...” (*CsR*), *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey, Donde las mujeres*; sea escrito, como “Tío Eduardo”, “En falso” (*R*), *El hijo adoptivo*, etc. La estrecha relación que estos narradores mantienen con sus textos inmediatos se explica y entiende por el hecho de que muchos de ellos están vinculados, de una u otra manera, al mundo literario. “Aunque no vivo de la escribir soy escritora” (p.168) indica la protagonista de la narración del cuento “En falso” (*R*). Además deja claro que “Quiero indicar con esto que mi palidez coincide con ese ser, apenas existente, que es el ser del escritor: el ser-marginal, el ser-margen” (p.168). Pancho, en la novela *El hijo adoptivo*, advierte a su oyente lector que “yo no siento la menor preocupación por publicar lo que escribo. Nunca corrijo nada. Tengo la sensación de estar escribiendo al dictado” (p.14).

Hay otras voces en la narración pombiana. El narrador de *El parecido* es alguien anónimo, pero está en la novela. ¿Varón? Lo parece pero no hay seguridad. “Desde nuestros sitios sólo veíamos su espalda”; “todos veíamos cómo descendía...”; “vimos todos qué escultural...” (p.11). La novela está narrada en tercera persona en un estilo indirecto, con inclusiones directas. La novela *El héroe de las mansardas de Mansard* empieza con una voz anónima que narra en tercera persona: “Los señores generalmente estaban fuera...” (p.7). Sin embargo, al final, en los funerales de Eugenia, hay una voz que nos distrae: “La mañana del funeral era del todo verano. Fuimos todos de punta en blanco”. Y un poco más adelante, aparece un narrador: “nos conocíamos todos. Yo presidí el duelo. Al final me daban a mí el pésame” (p.204). ¿Acaso es Nicolás? La novela está narrada en tercera persona: “Kus-Kús

subió de dos en dos las escaleras...” (p.76), por un narrador anónimo omnisciente que sabe en todo momento qué se hace, qué se dice, cuándo y cómo. También parece que sea masculino, aunque no da datos suficientes como para deducir que lo es.

Así pues, si bien es cierto que el narrador tanto en primera persona como en tercera, en la novelas de Álvaro Pombo es un ente eminentemente reflexivo también lo es que le caracteriza la tendencia a la negatividad y al pesimismo. Y no es menos cierto que, a pesar de lo anterior, posee también un gran sentido del humor y de la ironía, un *risus pascalis*, manifestadas de formas distintas. Pombo parodia las situaciones y los personajes con un referente real a las que el narrador se acerca manteniendo siempre su distancia, desafección, desdramatización y desacralización en su descripción.

La ironía es utilizada para describir alguna situación cotidiana o a los personajes, aunque puede serlo también como una forma de mostrarles simpatía, piedad, compasión. Por ejemplo, en la novela *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey*, entre las muchas escenas, una reproduce esa ironía fina pombiana para describir una situación cómica, a la vez, el cariño que Pombo trasmite a los personajes.

“La abuela y doña Blanca aquella tarde, al entrar a merendar nosotros, iban por el segundo bollo suizo. Nos miramos yo y el Chino y nos sentamos sin hablar. Ellas dos tampoco nos miraron, como si no fuésemos nadie, porque llevaban embaladas, venga a hablar, desde que doña Blanca entró a las cuatro. Y la merienda es a las seis” (p.27).

Véase el léxico: “iban por el segundo bollo”, “embaladas”, etc. La ironía es un recurso muy frecuente en los narradores pombianos, utilizada para parodiar, como en este caso, la situación de dos mujeres y el efecto de la conversación visto desde los ojos de un adolescente. Pombo parodia la situación y los personajes con un referente real, sin embargo, el narrador mantiene cierta distancia.

Humor e ironía son recursos esenciales en la construcción de la imagen del mundo del narrador, a medias entre la alegría y la pena, el humor y el dolor, la angustia kierkegaardiana ronda por todos ellos, como ronda también la reflexión filosófica heideggeriana aunque se sirva de Sartre para verter el gran problema del ser ante la nada o el contenido.

H. James proyectaba sobre sus criaturas literarias sus experiencias frustradas, inhibidas en la vida real. I. Murdoch se sirve de los narradores en primera persona para narrar sus experiencias eróticas como el caso del mayor Bradley en *The Black Prince*. Ya Freud consideró a la energía de la libido la base para la experiencia artística, erótica y espiritual. Quizás Pombo, como buen seguidor de la Murdoch le imite en el tratamiento del narra-

dor en primera persona y la sexualidad, como en el pensamiento en relación con la libido y la literatura.

Murdoch tenía una gran capacidad para escribir en el sexo opuesto. Pombo también parece que no se le da mal. Sus narradoras en primera persona responden bastante bien al rol femenino. Bien es verdad que aparece esa sequedad y frialdad que hace a la figura femenina extraña. Doña María (P), Carolina de la Cuesta (CR), la narradora de *Donde las mujeres*, Federica de la Lombana en “La semblanza de Muñoz-Vitrie-ra...” (CsR), y otras muchas. Quizás Pombo quiere centrarse en algún suceso trascendental en la vida de las narradoras, como en *Donde las mujeres*, momento en el que su visión idílica y romántica de todo cuanto le rodea se ve truncada y empieza a ver, ya en la juventud, la cara oculta, fría y tiránica de la existencia humana, para expresar qué le ocurre al hombre, varón o mujer, cuando se encuentra ante un suceso como la pubertad, como la homosexualidad, como el fracaso en la vida de un ser. Y quizás quiera también indicar que no hay gran diferencias entre varones y mujeres en cuanto al comportamientos moral. Ya la Murdoch así lo hizo, quizás ahora, su seguidor más leal haga lo mismo que ella.

Finalmente y en relación a Pombo y los narradores, su construcción y unificación del mundo novelesco, existen en las novelas y cuentos múltiples referencias a autores, fragmentos evangélicos, frases en inglés, cuyo fin es completar el sentido del texto en el que están insertados, o bien funcionan como referencias culturales propias de cada uno de los narradores. Las referencias son a Spinoza, Kierkegaard, Nietzsche, los evangelios, nombres parecido entre los personajes, etc., cumplen, además de lo cultural, una segunda función: relacional. Las novelas pombianas están relacionadas unas con otras, estableciendo no solo una red de autorreferencia o autocitas, sino también un verdadero diálogo entre ellas. Además, incluso a nivel temático, hay situaciones o problemas parecidos: el pasado como poseedor que afecta al presente. Sobre todo, en el tema de la homosexualidad, este secreto está presente en toda la narrativa por fas o por nefas. El secreto o el ocultamiento de algo que obliga a algún personaje a vivir en el engaño, las muerte, los fantasmas de los que se rodean los distintos narradores. Ejemplo, Pancho, doña María, Gonzalo Ortega, la narradora de *Donde las mujeres*. A Pombo le pasa como a uno de los narradores de *Negra espalda del tiempo* (Javier Marías) en el que avisa de que:

“Lo que digo aquí lo he dicho ya antes es una novela, pero no me importa: todo ha de ser dicho una vez y otra que no se pierda, hasta que y ano se diga nada y ya más no haya” (NET: 279).

Dejamos la personalidad de los narradores y nos fijamos en cómo viven los personajes la religión.

4.9. Posicionamiento religioso de los personajes. La pérdida de la fe.

Los personajes pombianos reproducen el pensamiento del propio autor en muchos aspectos, tanto religiosos, como filosóficos y literarios. En relación con las creencias religiosas, muchos de los personajes manifiestan no creer en Dios. Sin embargo se da la paradoja de que se aferran a la figura de Jesucristo, igual que el creador. En el “Prólogo” a la novela: “La vida de San Francisco. Una paráfrasis” (2007), el novelista hace suyo un fragmento que hace referencia a la comprensión de Dios, de su amigo J. A. Marina. El fragmento dice así:

*“Dios es el modo cómo la conciencia humana –algunas conciencias humanas– profieren, expresan, conceptualizan esa realidad misteriosa que nos mantiene en el ser y nos impulsa”*⁹⁵.

El novelista matiza la referencia a Dios: “En este sentido que Marina describe aquí, yo me considero unido a esa misma corriente fundamental de religión universal”⁹⁶. Luego deja bien clara su postura en relación con Jesús.

*“Jesús proporciona una interpretación de Dios, de la dimensión divina de la realidad, que encaja perfectamente con mi modo de entender el mundo y que puedo por lo tanto acoger”*⁹⁷

Rastreando las novelas encontramos un abundante número de personajes que niegan a Dios. Es decir, son *ateos* en su sentido etimológico. Esta postura contrasta con las declaraciones del autor y su postura ante Dios. De todas formas veamos las afirmaciones en torno a Dios de esos personajes mentados.

Los cuentos *Relatos sobre la falta de sustancia* es un mosaico de personajes en torno a la comprensión y postura ante Dios. Luzmila, en “Luzmila”, por ejemplo, no se plantea si Dios existe o no. Ella es ferviente seguidora del niño Jesús que se guarda en el sagrario. Por eso, el narrador hace un

⁹⁵ En “Prólogo”, en Pombo, Álvaro, 2007, p.20.

⁹⁶ Cfr. Pombo Á., 2007, p.21.

⁹⁷ Ibid.

guiño al lector y recurre a la canción: “Oh, buen Jesús, yo creo firmemente...” (p.25) para hacer ver al lector cómo es la fe de la anciana.

Rosa, en el cuento “Las silenciosas tazas de desayuno”, tiene una vida religiosa formal muy activa. Se casó con Mark por la Iglesia porque Mark era católico, y creía que ese aspecto “iba a sostener su matrimonio” (p.43). Los domingos la pareja van a misa, a las seis, e “los Jesuitas de Carlos Place W 1” (p.44). Y la misa le parece a Rosa una “trágica hipérbole” (p.44). Finalmente, el lector sabe que Rosa “no cree en Dios”. Y Pombo se sirve del pensamiento y de las creencias de Rosa para introducir él su pensamiento sobre la transustanciación. “No se celebra nada” (p.44), según cree Rosa en el altar.

En el “Regreso” [II]⁹⁸, Martín sí reconoce a Dios. Y lo hace a través de una expresión muy unamuniana: “España, oh Dios, oh España”, así como en el recurso al Padrenuestro, pero invirtiendo alguna parte. La petición: “... perdona nuestros pecados...” es transformada por Martín (Pombo) en “no perdones ni una sola de mis culpas” (p.73). Es decir, hay un reconocimiento por parte de Martín de un Dios, misericordioso, que otorga el perdón al hombre que lo requiere, aunque él no lo haga. Martín reconoce una trascendencia superior en la que se puede confiar uno.

“El puente” (pp. 79-90) lleva al lector a un mundo religioso muy rico. El protagonista del cuento contempla la naturaleza exultante de gozo, de vida y de color. El protagonista sale de la oficina, como hacía Pombo en Londres, y contempla el paisaje, que le suscita esa sacralidad religiosa, pero con lenguaje laico.

“ha sustituido al sentimiento religioso perdido hace muchos años”. Y piensa: “De esa contemplación espero la regeneración que otros esperan de la acción de un Dios vivo” (p.81).

El narrador hace una introspección de sí, de su vida y de su posición religiosa. Después de repasar su vida y sus relaciones y los estados en que queda, recurre a Dios, como un ser existente, con el predicado filosófico de omnipotente. “Pero solamente Dios sabría decir cuál es”. Después de este postura, hace una aclaración:

“Y Dios es un postulado más, una perspectiva más de la conciencia en falso... Y si hubiera un Dios y fuera un Dios no constituido –como todo lo demás– por mi conciencia me suicidaría en el acto” (p.83).

⁹⁸ Pp. 64-78.

En “Un relato corto e incompleto” (pp.101-108), Menchu y Sergio forman una pareja casada; han caído en la monotonía. El fracaso se hace presente en la vida de la pareja. El fracaso cambia la vida de la pareja. De tal manera, que Pombo recurre al paisaje para hacer ver al lector en qué consiste ese cambio. Es decir, imágenes negativas de la situación en que vive la pareja. El fracaso “volvió su vidas transparentes, dotándolas de esa lucidez, neutra y verdosa de los paisajes congelados” (p.103). En esta situación de fracaso, apenas hay referencias a la religión, salvo expresiones del habla: “¡Oh, Dios! El cuento sí hace una referencia aunque velada a Dios. El narrador hace una valoración de la situación del matrimonio, y de la intromisión de una tercera persona en la vida de la pareja. Esa presencia ha trastocado el *locus amoenus* y lo ha cambiado en un *locus infernus*. El cuento termina con una exhortación un tanto ambigua: “Ten misericordia de nosotros” (p.108).

El cuento de “Sugar-Daddy” (pp.126-142), la presencia de Dios es discreta, pero está. El protagonista, Manuel piensa en Dios, aunque la imagen que tiene de él es como la del viajero que cuenta con que la novedad de un sitio nuevo se convertirá en perspectiva de todas sus perspectivas (p.126). En la oficina también se habla de Dios, pero por el entusiasmo con que Manuel y su compañera de trabajo hablan porque la una está enamorada del otro, y el otro de un uno: el chico. Ninguno de Dios.

“Y durante los almuerzos, en lugar de hablar de la oficina hablaban de Dios (o de cosa parecida) porque Manuel estaba entusiasmado –por una vez sin reservas– y todo entusiasmo es, por definición, teológico, aunque haga referencia a una bobada, a una corbata nueva, a una puesta de sol o a un chaval melancólico y alto de dieciocho años” (p.138).

No hay una base sólida para hablar de él. Es un subterfugio más en una conversación vacua. ¿Y qué se dice de Dios?

“Dios es la perspectiva de las perspectivas, iba diciendo Manuel, mientras elegían uno de entre los cinco platos combinados ... Lo que se dice de la conciencia de que es imagen de dios, quiere decir, que a última hora, en último instancia, la conciencia puede salirse de su sitio, de sus perspectiva, y verlo todo a un tiempo, ver en perspectiva todas las perspectivas reales y posibles. Y descansar en paz. Y eso es Dios” (p. 138).

Manuel es un *flatus vocis* de la mano de Pombo. Es éste el que insufla en la mente de aquél el pensamiento que tiene a cerca de Dios.

En relación con Jesús de Nazaret, los cuentos son parcos en referencias a él. En “El regreso” [I] (pp.50-63), se manifiesta la fe en Jesús, fe per-

dida con los años. Eduardo lee una carta que Juan le ha enviado. Éste se ha casado. Además, Juan confiesa a Eduardo que:

“He recuperado, a pesar de Rilke y de mí mismo, nuestra antigua fe cristiana en la divinidad de Jesucristo. A mí me choca tanto como probablemente te chocará a ti” (pp.56-57).

¿Estamos ante un Juan que expresa el sentir de Pombo? Creemos que sí.

4.10. Los mundos del mundo de Pombo.

El lector que se asoma a las novelas de Pombo se encuentra con un complejo mundo de mundos; un universo. Antes de sumergirnos en esos mundos, en el universo pombiano, habrá que aclarar qué entendemos por mundo. Entendemos por mundo, por una parte, lo físico, lo contingente, en el sentido del pensamiento clásico, recogido, por ejemplo, en la *Ilíada* (VI, 492), *Theogonía* (587), o *Georgias* (508a). Es decir, una totalidad que abarca todas las cosas existentes. En el sentido leibniziano un *κοσμος* en el que está el ser humano como parte de él, y a la vez, como cada ser humano, desde lo que es, vive la vida. Por otra, mundo hace referencia al mundo como horizonte en el cual se hallan saberes, aspiraciones personales, formas de vida concretas, vivencias personales, sentimientos; incluso personas. Esta concepción de mundo respondería a una cosmovisión. Desde ella, no solo es vivida la vida, interpretada y afrontada, (suidad), sino también abarca a los otros (otridad), percibiéndolos e interpretándolos, y a lo otro. En la narrativa de Pombo, mundo significa ambos, en ellos viven y se mueven esos *dramatis personae* literarios.

Pombo, recordémoslo, es filósofo, ve la realidad y vive el mundo con ojos escrutadores. Ese mundo de la experiencia que se impone a cada uno desde la profundidad del misterio, desde la grandeza de su belleza, todo lo cual, y a la manera de Rilke, ha de ser dicho, enumerado y exaltado. Esa grandiosidad no se puede quedar ahí en la conciencia de cada uno, silente y apagado, sino que ha de ser dicho y narrado para ser vivido, pero desde la especial visión, recreación, de un narrador, como Pombo. El novelista recrea la realidad que vive, siente y quiere, convirtiéndola en una realidad irreal, fábula, como indica él, en la que la palabra tendrá un especial protagonismo.

El mundo de Á Pombo, nacido de esa percepción tan singular, lleva a mundos recreados, densos, heroicos, abiertos y cerrados. El mundo que presenta a través de la figura de María (*MPI*) sería un ejemplo de mundo heroico y abierto. Los mundos de Leopoldo de la Cuesta (*DR*) o de Javier Salazar (*CN*), responderían a esos mundos cerrados, densos, egocéntricos. Una característica de esos mundos recreados es la alteración. A saber: en muchas ocasiones, la vida del personaje principal o de los principales se ve alterada bien por un acontecimien-

to de la narración, bien por la inmersión en la vida, en las vidas, de un personaje ajeno al protagonista o a los protagonistas, en un momento concreto de la vida narrativa. Unos ejemplos de cuanto decimos. En *La fortuna de Matilda*, Angélica altera la vida de su suegro, Juan Campos, al entrar en la vida retirada del viudo, vida dedicada a la meditación, a la reflexión; es catedrático de filosofía, y a la superación (duelo) de la muerte de su esposa, Matilda Turpin, la nuera se convierte en manceba del suegro, y éste en amante de la nuera. Jacobo en esposo ultrajado. Una parte de la vida del Asubio queda trastocada.

Un segundo ejemplo. En *Relatos sobre la falta de sustancia*, el cuento, “El cambio”⁹⁹. El protagonista, Don Gerardo “es un cura gordo” que “lleva diecisiete años llevando a cabo eso mismo. Diciendo esa misa” (p. 146). Con el fondo de Kierkegaard, Pombo nos recuerda a ese misacantano de *Los milagros de Nuestra Señora* en boca de Berceo. “El hombre grave es grave por la seriedad con que repite en la repetición” (Ibid). La vida de don Gerardo se ve alterada, sobre todo es alterada su libido, por unos “jipis como le llaman” ahora (p. 148). Tanto que llega a decir ante el Señor:

“Oh Dios, perdóname –piensa don Gerardo toda esta mañana- , porque aunque no he querido ser como Tú he querido ser digno de Ti. Y no he sabido. Ahora una indecible corriente me embaraza, que no es amor por Tí, ni es amor tuyo, pero que Tú entiendes porque Tú eres Dios y entiendes la grandeza del hombre hecho a Tu imagen” (p. 165).

Don Gerardo se enfrenta a su yo, como si viera su verdad delante de un espejo, cuando los dos jóvenes entran en contacto con él. Su ser es despertado por esa juventud alegre, fresca, y atractiva. A partir de ese encuentro, Gerardo será diferente. Es visible ese cambio en la oración que brota de su corazón.

Por lo tanto, desde estas dos perspectivas, lo real y lo recreado (irrealidad, ficción narrativa), mundo vivido y mundo imaginado y narrado, trabajamos la narrativa del autor.

Y lo vamos a hacer con el mundo más importante, el propio de Pombo, del cual emergerá el resto. El mundo personal de Á Pombo es un mundo con “falta de sustancia”, por utilizar una categoría propia del novelista. En el prólogo a la *Vida de San Francisco*, el Señor Pombo afirma: “Yo vivo conscientemente una experiencia de la realidad desencantada. Mi experiencia del mundo es la experiencia del fracaso y de la contingencia del hombre” (p.19). ¿Quiere decir Á Pombo con esa aseveración que ha perdido la ilusión, la admiración por algo o alguien? ¿Está decepcionado? Quizá sí. Y digo quizá sí porque el novelista responde a D. Ródenas de Moya, en la entrevista: “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”¹⁰⁰, que él es “una persona más bien solitaria. Vivo muy aisladamen-

⁹⁹ Cfr., *Relatos*, o.c., pp. 143ss.

¹⁰⁰ En *Q*, o.c

te”¹⁰¹. “Soy una persona distante y fría”: “me suelo llevar mal con todos, tanto homosexuales como heterosexuales”¹⁰². Y se lleva mal con todos porque defiende que “tenemos que ser rectos”. Algunas dobles vidas, “no las acepta”, al contrario, las rechaza y denuncia.

El psicoanálisis nos ha enseñado que cuanto anhela la persona, sobre todo en relación con los deseos, si éstos no son satisfechos, articulados y vividos, emergen con fuerza en diferentes caras y momentos de la vida humana. Esos deseos insatisfechos son parte del material de las novelas. Como bien indica él, son “volcados de conciencia”. Á Pombo a través de los mundos narrados, intenta vivir aquello que en su momento no pudo ser vivido. Es una forma de sanar un yo al que se le ha negado el hacerse, el vivirse aspectos de su ser. Diríamos que es una psicoterapia a través de la narración en lugar de por la conversación¹⁰³. Por ejemplo, *La Letona* de *Una ventana* no es más que la Santander de su infancia; Isabel y su familia, gentes del mundo familiar de su infancia¹⁰⁴, que le rodearon o de los que oyó hablar en su entorno. Pero *Una ventana* es más que una simple recreación de un mundo oído en la infancia. Es una reflexión del novelista sobre su mundo infantil, y el mundo religioso que tanto gusta e inquieta al novelista, amén de vivirlo a través de la narración.

Encontramos esa búsqueda del pasado personal y familiar, vivido o no, censurado y reprimido, y por tanto, tiempo perdido, que por no haberse vivido, hay que liberar, porque ya no es posible volver atrás. Liberar ¿cómo? Haciéndolo emerger a través del volcado, narración, de conciencia, y a través de la escritura, viviéndolo. Los grandes protagonistas como Javier Salazar (CN), Leopoldo, Gabriel y Carolina (CR), Dñ^a María, Jaime, Gonzalo (P), también responden a experiencias personales o relacionadas muy directamente con el autor. O ese Gabriel Quintero (CR), que después de tener una experiencia desagradable en la Plaza de España de Madrid, emigra a Londres, como lo hace el autor en 1966 hasta bien entrado el 77.

Nuestro autor, recordemos, forma parte de una generación que vivió bajo el franquismo¹⁰⁵ y no disfrutó de la posibilidad de expresión de los sentimientos, pensamientos, tendencias sexuales, etc., hasta entrada la democracia. En con-

¹⁰¹ Ibid, p. 12b.

¹⁰² Entrevista...

¹⁰³ Cfr en este aspecto un magnífico manual de los hermanos R y A-M Tausch, *Psicoterapia por la conversación. Conversaciones empáticas individuales y de grupo*, Barcelona, Herder, 1987.

¹⁰⁴ Debo añadir -afirma el autor- que yo no conocí personalmente a Isabel de la Hoz. Isabel fue, con otro nombre, un célebre personaje de la historia local santanderina cuando mi madre y mis hermanas eran niñas. Isabel de la Hoz era prima carnal de mi madre y sus hermanas, y la expresión “las primas” que aparece al principio de la novela designa, efectivamente, a las auténticas primas carnales de Isabel de la Hoz: mi madre y sus hermanas, en *Prólogo*, en *Una ventana...*, o.c. p. 305.

¹⁰⁵ Eduardo Mendicutti recoge ese ambiente asfixiante de la España de Franco, en concreto, la de los sesenta, a través de los ojos de Rafael y Nicolás, que viven la luminosa experiencia del amor entre iguales. A través de un narrador en primera persona, Rafael, sabemos que el “glorioso Alzamiento Nacional, que fue buenísimo para España, según decía el hermano Estanislao, pero que había servido también para poner a los rojos tan rabiosos que lo dejaron todo lleno de mártires por la fe”, en *El ángel descuidado*, Barcelona, TusQuets, 2002, p.12.

creto, la orientación y vivencia de la homosexualidad tuvieron que ser sublimadas a través del amor universal, bajo pena de expulsión, prisión o destierro. Ejemplos reales los hay en M. Molina, y tantos otros silentes en los archivos secretos de Gobernación. Como también los hay en las narraciones. Al no vivir lo propio, los personajes se convierten en figuras extrañadas, enajenadas. Tío Eduardo, Don Gerardo, Luzmila, en *Relatos*, Gabriel Arintero, en el *Cielo raso*, marcha de Madrid a Londres. O ese Kus Kús de las mansardas, solo y casi adulto, donde apenas sabe qué es tener padres y bien, por el contrario, sabe cómo es la vida de la servidumbre, qué siente, cómo ama, que proyecta en la figura de Julián, celos, erotismo e idealismo, en la búsqueda de modelos vitales en los que mirarse. Asustado por saber hacia dónde va su sexualidad y desilusionado por la falta de respuesta y comprensión de Manolo, acaba por ser un semiadulto desamparado y confundido¹⁰⁶. En cualesquiera de los anteriores ejemplos, niño o adulto, encontramos un sustrato autobiográfico que refleja bien cuanto queremos decir.

El ser humano nace en una estructura de acogida (Duch) en la que es acogido normalmente con afección. Querido y mimado, se hace a través de cuanto ve y oye, cuanto le enseñan u ocultan, cuanto recibe y luego da. Ese ir haciéndose va emergiendo en un medio que le influirá a lo largo de su vida. Estas estructuras de acogida son la familiar, la educativa, y la social, en la que se mueve el grupo con el que manifiesta sus creencias, etc. En las novelas de Pombo aparecen estas estructuras, mundos, que sirven al novelista para desarrollar sus historias. Mundos narrados de carácter personal, y personalizado, recreados a través de la prosa, por eso es recreación, como es el de la infancia y la transición a la juventud.

El mundo de la infancia es uno más de esas representaciones presentes en ese universo de la narración pombiana. Tres novelas vienen a ser los paradigmas de cuanto afirmamos. *El héroe de las mansardas*, *Aparición del eterno femenino* y *Donde las mujeres*. Tres relatos contados por niños, desde la perspectiva del mundo infantil, y donde los protagonistas son los niños. El niño adulto Kus-Kús, con trece años, de *El héroe*; Ceporro, el Chino y Elke, de *Aparición*, y la narradora de *Donde las mujeres*, cuyo nombre no sabemos, niña de 14 años, junto a su hermana Violeta.

El primero está inmerso en un contexto familiar presente y ausente a la vez. “Los señores generalmente estaban fuera, y cuando estaban en la casa generalmente era fiesta (*HMM*, p.7). Es decir, no están para el niño. Kus-kús va creciendo solo, “jugaba solo todo el día” (p.8), acompañado “del gato y de la *miss*, con una división de soldaditos de plomo y un escuadrón de cazabombarderos, todo eléctrico”(p.8). Va creciendo bajo modelos ajenos a su sangre, los criados, su tía Eugenia, modelos que irá introyectando bajo la tutela de Julián. Kus-Kús;

¹⁰⁶ Cfr. las magníficas páginas de seducción y respuesta de uno y otro, en *El héroe...*, o.c., pp. 198-200

busca a través de Julián una identidad en un mundo caduco y cerrado, el de la burguesía de la primera parte del siglo XX. Mundo cerrado, endogámico, en el cual los personajes se ven reducidos a la vacuidad o la nada.

El segundo, Ceporro (Jorge), protagonista y narrador en primera persona, junto a su primo, el Chino, en *Aparición*, cuenta a los lectores sus vivencias y sus percepciones durante un verano, y a la vez, cómo va dejando de ser niño y se va convirtiendo en adolescente. Es una novela de niños, narrada por un niño, con lenguaje de niños. Ceporro y su primo, el Chino, viven con su abuela, su amiga doña Blanca, Rodolfo y Paulino. Ceporro es un niño que pone en práctica las enseñanzas del padre Constantino: “hablar es una necesidad de la persona”, en consecuencia, “yo siempre estoy hablando”; las ganas de hablar, “no se me van” (p. 11), sólo que “no hablo en línea recta. Yo lo que digo es bueno, ¿y qué?”. Jorge, Ceporro, es el Pombo infantil que oye, recuerda y escribe cuanto ha oído en esas tardes con la abuela y sus amigas, con sus tías abuelas. También Pombo es un ejemplar conversador¹⁰⁷.

La novela *Donde las mujeres* recoge el tercer protagonista de ese mundo infantil pombiano privilegiado. El Santander de los años infantiles añorado y adorado, y el mundo familiar de tías solteras, mujeres extravagantes en esa época y niños por el medio de todo esto. Un mundo que entra en el ocaso de su ser porque otra forma de ser, de vivir, va ocupando día a día las formas un tanto acartonadas. Este mundo tan femenino está presentado por una niña, la narradora junto a su hermana: “Violeta y yo nos miramos... hablamos todo (p. 10)... “las dos reconocimos...” (p.15). La narradora ofrece a través de sus ojos el mundo infantil de las tías. Una niña de catorce años, ante los cuales, “los significados de mis experiencias aparecían y desaparecían como fogonazos instantáneos, explosiones que era yo incapaz de concordar con el resto de mi vida” (p.17).

En estos tres mundos se aprecia la huella autobiográfica pombiana en muchos aspectos. Por ejemplo, en el tratamiento de los personajes, tocados con humor, con ironía y con tristeza; la presencia de los ambientes burgueses, las conversaciones insustanciales, pero llenas de gracia: “monines son”, “son mis nietos pero son muy brutos”, “eso sería lo de menos, los hombres no tienen que ser guapos”, “ay, no sé”, conversación entre la abuela y la amiga de ésta, escuchada por Ceporro y su primo, tal es así, que Ceporro indica: “no era fácil atar cabos entre frase y frase” (*DM*, p.9).

Los personajes de este mundo están vistos con simpatía y ternura, cual demiurgo con sus criaturas; y a la vez, con ironía y con sarcasmo. Los tres en ambientes parecidos son muy diferentes. Kus-Kús (Nicolás) se distancia grandemente del resto, Jorge (Ceporro) y la narradora. Mientras que Ceporro ofrece una visión desde su más simple candor, la narradora es más compleja; todavía más, Nicolás. Éste representa ese niño reviejo, en el fondo es Pombo, mediante

¹⁰⁷ Tuve ocasión de comprobarlo el día 5 de enero de 2008. Me recibió en su casa hacia las 16 h., terminamos nuestra entrevista hacia las 19 h.

la técnica de subrogación, habla, como decían los romanos, ese hombre pequeño, que encierra en si toda la malicia de un adulto.

Pombo representa en las tres novelas los estados psicológicos de los personajes. A través de ellos, el novelista desarrolla el tránsito de la vida inconsciente, la niñez, a la adolescencia y la juventud. Ejemplo de ello es el caso de la narradora de *Donde las mujeres*. Ésta pasará de ese ingenuo estado de ilusión a un desengaño aplastante de los seres que le han rodeado. Nicolás (*HMM*), por su parte, pasará de la ilusión ingenua ante los demás al amargo desengaño y reconocimiento de su propio egoísmo. Ceporro, Jorge, en *Aparición*, siente cómo va dejando la niñez y se va sumergiendo en la adolescencia, dándose cuenta de todo su ser, y de cuanto pasa a su alrededor. Y lo hace con esta introspección tan bella:

“Me di cuenta que la diferencia entre estar los tres y estar los dos era que con los tres yo sentía un solo sentimiento: el que se siente cuando tres camaradas están juntos, te sientes bien, alegre, sientes que lo mejor del mundo es estar juntos” (p.153).

Desde lo que ve y siente, intenta comprender no solo sus sentimientos para explicarlos a los lectores, sino también a los otros. Un mundo de verosimilitud, de fascinación, de magia, y de admiración. Pombo recrea este mundo con la palabra sencilla, infantil fresca, pero a la vez, irónica. A saber:

“La abuela y doña Blanca aquella tarde, al entrar a merendar nosotros, iban por el segundo bollo suizo. Nos miramos yo y el Chino y nos sentamos sin hablar. Ellas dos tampoco nos miraron, como si no fuésemos nadie, porque llevaban embaladas, venga a hablar, desde que doña Blanca entró a las cuatro” (Aparición del eterno femenino, p.27).

Por consiguiente y haciendo una síntesis de las tres novelas, encontramos que los tres personajes: Kus-Kús (Nicolás), la narradora y Ceporro evolucionan individualmente en medio de los avatares de sus existencias. Nicolás, en *El héroe de las mansardas*, inmerso en el mundo de los de abajo, de criados y afines, busca referentes de comportamiento, sobre todo con Julián, su cómplice, y tía Eugenia, una extravagante dama burguesa. En la tan reducida vida, Nicolás va creciendo adquiriendo memoria de si, un homosexual en potencia, despertada en el muelle de pescadores y manifiesta con Manolo, el gigoló de tía Eugenia. La escena de su seducción (pp.197-199) es majestuosa. Kus-Kús:

“Sintió prenderse la ternura otra vez en sus miembros, las ganas de tocar a Manolo como antes; se sintió excitado. Era parecido a querer, en clase, masturbarse y co-

rrerse. Era divertido aquel estado de ánimo, como una fulgurante exaltación instantánea” (El héroe de las mansardas, p.198).

Además de aprender a seducir, sabe de las hieles de la vergüenza, provocadas por su pasión. En concreto, sabemos que Kus-Kús se puso “como un cangrejo, como un erizo de de mar se retrajo” (p. 197). Esta situación frustrada lleva al niño a experimentar celos e ira. En concreto, Kus-Kús descarga todo su estado en Manolo al sentirse rechazado por él. Ante el cual indica:

“... ahora que te vas a acordar de mí, vas a saber quién soy, te vas a ir a reír de tu madre... Yo no os perdono a ninguno, hijos de puta” (El héroe de las mansardas, p. 200).

Y Kus-Kús sabe no solo de la soledad, del vacío y de la distancia de todos aquellos que le rodean, sino también de la culpa y de la venganza. A pesar de ser niño, actúa como un mayor.

“No le entendían al principio; no acababan de saber de qué hablaba o quién era; la historia que aquél repentino denunciante se empeñaba en contar en la comisaría a las siete de la mañana de aquella mañana de finales de mayo, fue de extensión telefónica en extensión telefónica durante quince minutos; parecía una eternidad, ¿en qué se había convertido su deseo de venganza?” (El héroe de las mansardas, p. 201).

El narrador omnisciente indica algo terrible que corrobora el estado del no tan niño, de alguien que ya sabe qué es ser malo:

“[...] aún vestido, sin zapatos, Kus-Kús había pasado la noche con los dos ojos de par en par hincados en sí mismo; tan fuerte había sido la impresión que le causó la frialdad de Manolo, tan aguijoneantes fueron los celos que sintió al verle subir a casa de tía Eugenia; tan vacía era su casa, tan sórdida la soledad del cuarto de jugar, con los vestigios crudos de su niñez presentes todavía en los descabezados trenes, desencuadernados libros, la edición para los niños de Una historia de dos ciudades, la colección completa de de las aventuras de Guillermo; [...] pensó: yo no soy ningún héroe ni puta falta me hace; pero la ominosa vacuidad de su habitación y de su niñez sin fábulas, sin temblor, sin maravillas, no respondía ahora a respuestas coherentes; a lo mejor el heroísmo de algunos, pensó, consiste en no poder por más que se empeñen, engañarse y yo soy de esos y el heroísmo mío no consiste en creer que tía Eugenia es buena, sino en la certeza de creer lo contrario y vivir en consecuencia” (El héroe de las mansardas” p.201).

Kus-Kús deja la no tan candorosa niñez y se presenta en la adolescencia con cierta madurez, merced a todo lo visto, aprendido y vivido en casa y con los criados y tía Eugenia. Ésta ha sido su referente en muchos aspectos de su corta

vida. Referente emocional, estética, psicológica, sexual y social. Cuando se da cuenta de quién es, y en qué se ha convertido, ante una tía Eugenia a punto de suicidarse, en su interioridad:

“[...] sintió acrecentarse en todo su ser el deseo de huir y de olvidarse de aquellas imágenes. ¿Qué culpa tengo yo de que esté así?, pensó. No tengo yo la culpa. Y le recorrió, como un rayo, un escalofrío. Tuvo la sensación de que, aun siendo inocente, se hallaba en falso, y rebuscó precipitadamente entre sus recuerdos, entre las fórmulas corteses que le había enseñado a usar, algo inequívocamente superficial que decir, sin con ello” (El héroe de las mansardas, p. 203).

La narradora de *Donde las mujeres* evoluciona de forma muy diferente a Kus-Kús. Inserta junto a Violeta y Fernandito en “toda la isla de la Maraña”, allí, indica la narradora, “transcurrió nuestra niñez y nuestra juventud” (p.16). Allí viven todas “como vive ya muy poca gente”. Se sienten diferentes, muy diferentes, porque “así no vive ya nadie en el mundo, en una isla, en una casa, en un jardín, como nosotras, sin salir a trabajar” (p.36). La narradora y su hermana reciben una formación religiosa, “ha dicho la madre María Engracia...” (p.15). Hay, por tanto, un ambiente femenino, cerrado, tanto que la madre, intentando que sean conscientes de en qué se están convirtiendo, dice a Violeta y la narradora:

“[...] sois una pobres niñas feas y tontas, que no sabéis de la misa la media. Eso es lo que no sabéis. [...] sois iguales que Lucía y que yo, igual de creídas, igual de soberbias y de ciegas, fascinadas como nosotras lo estuvimos por nuestras cosas, nuestras manías, nuestras costumbres, nuestro todo, no existía nada más. [...] Creéis que esto es todo y que no hay más, que viviréis igual que ahora” (pp.37-38).

Un mundo cerrado, endogámico. La narradora lucha por salir de él. Y en esa lucha, a la vez que crece y entra en el mundo de la adolescencia, descubre la atracción erótica por un hombre, y el desenmascaramiento de una mentira. J. A. Masoliver Ródenas denomina a esta novela: “las relaciones traicionadas”. El mundo familiar cerrado y asfixiante de toda su niñez se le viene abajo al descubrir la traición. Fruto de ella deja el hogar familiar. Al final de la novela, cuando la narradora está a punto de partir, reconoce que:

“el estilo de vida de mi familia –indica la narradora- no contribuía a hacernos conscientes de lo que ocurría fuera de nuestro círculo más íntimo” (p.274).

El ambiente familiar es de diálogo, de conversación abundante, como en la casa de la familia Pombo, pero a la vez, de incomunicación, de ocultación de asuntos familiares. La narradora se ve fascinada por una de las tías, Lucía, mujer extravagante, abierta, viajera, suelta para el momento en que se narra la ac-

ción, la alta postguerra española. Fascinación que le lleva a la imitación, como todo adolescente. Ésta, en tanto va pasando la novela, le irá decepcionando, porque descubre a un ser egoísta, hedonista, con una conciencia pervertida.

La narradora se fijará en otras personas, como Tom, al que irá queriendo en silencio: “Tom empezaba a ser importante para mí” (DM, p.185), se da cuenta de que hay como un “enamoramiento palidísimo que permanecía impronunciado entre nosotros dos” (p.187). Empieza a despertar a la vida: “me sentía desdeñosa y audaz, capaz de contestar a todas las preguntas” (p.178), empieza a degustar la vida tal cual es: “tan importante me sentía, que me vestía con estudiado descuido” (p.179). Va sintiendo esos sentimientos que le provocan miedo y, en el fondo, ira, como la ternura. “Me dio miedo la ternura: porque no sabía qué hacer con aquél “papá” sin descargar” (p.96); como los celos: “Me desagradaban esos celos que, sin embargo, en el fondo, me regocijaban” (p.188). Se va dando cuenta de que “me equivoqué” no solo con tía Lucía, sino también con otros muchos asuntos de la casa, de la familia, “como solo se equivocan los hiperbólicos, los entusiastas, los amantes” (p. 92). Llega un momento que la protagonista se pregunta: “Era, mi adolescencia, inquisitiva, incómoda, incómodamente, insumisa, rebelde. ¿Era yo en realidad, a los dieciséis, una criatura rebelde?”. Para más tarde, reconocer que:

“mi adolescencia fue un no parar inquisitivo, un querer verlo todo claro y someterlo todo a juicio. Quise entrar en el saber sombrío para poder salir asegurada y clara con las afirmaciones en letra redondilla, en una plana limpia sin el menor borrón o torcedura. Mis ángeles afirmativos tenían que ser, a mayores, caligráficos. Y al someterlo todo a juicio en aquel apasionado juicio final –según creía– de mi misma y de todos”(Donde las mujeres, p.141).

El ser humano, cuando se encuentra con la vida en su densa y compleja realidad, amén de con los otros, madura. Eso le pasa a la narradora. Al entrar en contacto con los demás descubre que “era un cara igual que las demás, tan guapa como todas las demás. Intrépida y vulgar” (DM, p.166). Los encuentros con los otros hacen que cada uno se conozca, descubra, y sepa tanto de sí como de los otros. Eso pasa a la narradora. Por ejemplo, Tom influye en la narradora cuando se encuentra con él. Así lo afirma: “Tom me hacía verme a mí misma como una chica mayor”. Sin embargo, no siempre, por exceso o por defecto, los demás nos son favorables. Igual pasa a la narradora. El lector lo sabe porque “al prestarle especialmente atención, Tom acabó perdiendo por completo las características exteriores que tenía para mí” (p.184).

En la experiencia de maduración, cada cual, un día descubre lo que es, de donde viene, y qué quiere. Por una u otra razón, las personas que entran en contacto, unas llenan, sin embargo, otras, decepcionan. Esto siente la narradora de *Donde las mujeres*.. De la admiración a Tom pasa a la decepción. En ese es-

tado, además, descubre su origen: hija de otro padre al que veía, y descubre con sorpresa que la madre es contradictoria, que actúa y hace lo contrario a lo que dice. Estas experiencias contradictorias ayudan a madurar como persona. En una explosión de rabia, la narradora indica:

“Sentía repugnancia por la desfachatez aquella de restaurar de restaurar como si tal cosa la que habían quebrantado cuando éramos niños, haciéndome creer que no hacían falta hombres en casa cuando en realidad era justo un hombre lo que mi madre había echado en falta todo el tiempo sin decirlo. Aquella mansedumbre era una agresión contra mí, a quien habían tomado por tonta de principio a fin. “Sé que debo sentir”, pensé. “Debe sentir ganas de darles con un martillo en la cabeza, pero soy dócil y me falta la capacidad para marcharme de casa. Soy un víctima natural, merezco lo que me venga encima” (Donde las mujeres, p.225).

Dueña de sus contradicciones, la narradora, inmersa en una ficticia familia, en una ficticia vivencia de la solidaridad, en unas relaciones vacuas y llenas de conflictos internos, intenta remontarse ante la vida. Y lo hace abandonando ese espacio cerrado opresivo de cariño y amor que le han desengañado, pero, a la vez, le han hecho despertar a la verdadera realidad de la vida. “Tú te creíste como ellos, y al no serlo descubriste tu contradicción” (DM, p.278). “Yo no había perdido nada esencial para mi vida, al contrario: quizá había ganado aquella mañana la capacidad de despreciarles” (Donde las mujeres, p.280).

Ceporro, el rey, en *Aparición*, no es tan complejo como Nicolás y la narradora de *Donde las mujeres*. Es un niño que crece en un ambiente lleno de cariño. En esta novela todo se desarrolla en el exterior, un piso y la terraza, por lo cual, los personajes apenas tienen vida interior. Sólo Ceporro. El topos vital es la casa, mundo cerrado, luego, indirectamente, el colegio, ambos en un contexto de la postguerra española. Desde ese topos doméstico, Ceporro va narrando la vida cotidiana vista con ojos de niño, con mente de niño. Y como niños que son él, su primo el Chino y la rubia Elke, la lengua de la novela es infantil, jugosa, fresca, ausente de intencionalidad, aunque cargada de ironía y humor. Una de las características del lenguaje de Ceporro es el uso del hipérbaton: “nos sentamos a mirarlos los problemas” (A, p.152); “... al haberles la abuela presentado...” (p.160); el niño es leísta: “Y le leí y era” (p.152). Como niño, Ceporro no va más allá del quehacer cotidiano de un niño, juegos, necesidades primarias, pero en tanto va cambiando, se va sumergiendo en su conciencia y se va preguntado por la vida y sus formas. “Y me daba cuenta de que nada había cambiado, ni en la casa, ni tampoco en la terraza: sólo nosotros tres” (p.126). Al final de la novela, descubre el gran cambio: la atracción por lo femenino, lo siente como “aquella rareza que notaba ahora por primera vez”; aquello venía a ser “lo que yo sentía por Elke” (p.155).

La primera inquietud del niño Ceporro es la incomprensión por parte de su abuela y amiga Blanca: “la mitad no me entienden lo que digo [...] Según ellas,

nunca voy por orden, y sí voy” (A, p.8), una incompreensión infantil. Sin embargo, Ceporro reprocha al mundo maduro la incapacidad para reconocer el mundo infantil. “Yo lo cuento como lo cuenta don Rodolfo: lo gordo lo primero” (p.8). Ceporro denuncia la independencia de su juicio. Y vuelve a hacerlo cuando su abuela le reprocha sobre la conversaci3n con su primo, el Chino. “La abuela dijo que qu3 conversaci3n. No lo dije pero lo pens3: ¡pues anda que las vuestras! Me call3 porque yo tengo lados malos” (p.10). Esta postura reivindicativa tambi3n ser3 defendida en el colegio, en el cual tambi3n se ve falta de reconocimiento.

El cambio que sufre Ceporro sigue un proceso temporal y biol3gico normal, frente a Kus-Kús. Jorge va cambiando en tanto en cuanto va descubriendo el mundo, sus objetos, sus sentimientos:

“Porque tambi3n este verano he empezado a darme cuenta que lo que me pasa no siempre me pasa claramente, sino que mucho pasa disfrazado de otra cosa y sin embargo tiene que ver con lo que veo que me pasa, porque por debajo del disfraz sigue siendo lo que es y hasta m3s, lo que es que sin disfraz” (Aparici3n del eterno, p. 165).

Es decir, Ceporro descubre sus sentimientos de cari3o hacia el otro: Elke. El cambio m3s significativo se aprecia en una expresi3n. Al principio de la novela Ceporro es el Rey: “Yo solo soy el rey, en cambio, y s3lo tengo el poder de hablar y de pensar” (A, p.17). Al final de la novela, Ceporro, cambiado, en una prolepsis, indica “cuando era el rey” (p.185). Es decir, Jorge ya no es el crío del inicio del verano, sino el adolescente que ha cambiado, porque ha madurado, porque “lo único que sé, es que yo por lo menos pens3 mucho. Pens3 en todo, y sobre todo pens3 c3mo ser3 todo ahora, la terraza, los vencejos, y nosotros con la nueva vida. [...] Fue la primera vez que pens3 en lo que llaman el futuro” (p.189).

Hemos visto tres maneras diferentes de evolucionar. Una en y desde la mentira, la hipocresía, *Donde las mujeres*; otra desde la candidez, la sencillez, el cari3o la ternura, *Aparici3n*; y una tercera, desde la maldad, *El héroe de las mansardas*, su forma de ser se convertirá en otra mansarda dentro de las mansardas.

Pombo, a nuestro juicio, se apoya en estos personajes, recreados de su infancia, para reflexionar sobre el origen del bien y del mal. El origen de ciertas actitudes buenas y malas.

El mundo femenino es otra de las presencias (mundos femeninos) en la narrativa pombiana. Pombo toma la figura femenina y la incorpora a sus narraciones con elegancia, y desde ella sumerge al lector al centro de la sensibilidad femenina, por ello, todos sus personajes est3n modelados con especial ternura y cari3o, cuan demiurgo con debilidad por él. Sabe captar bien ese sentir, querer,

amar, hacer, luchar femenino. Quizás porque en su interior hay algo de esos sentimientos y acciones muy desarrolladas por vivencias infantiles. Hijo único rodeado de tías, primas, abuelas, etc..., que le han dejado huella. El mundo femenino de Pombo es muy heterogéneo y contrastado, sin embargo, en esa riqueza cromática de sustancias, se encuentra un común denominador: la profunda humanidad de cada figura. El mosaico femenino está engastado por una riqueza de personajes que van desde la ejemplar y ponderada por los críticos María (*MPI*) hasta las más severas y ariscas, Dñ^a María (*P*); desde la más activa y emprendedora, como Matilda (*FMT*) hasta la heroína Isabel de la Cruz (*VN*); desde la extravagante Lucía (*DM*) hasta la más comedida como Luzmila (“*Luzmila*”: *R*).

“Lo eterno femenino/nos atrae adelante”¹⁰⁸ dice el “Chorus Mysticus” al finalizar *Fausto*. Sí, lo eterno femenino atrae por su encanto al varón, como lo sabe el novio en el Cantar de los Cantares que vibra de deseo ante su amada, y ejerce sobre el varón cierto poder. Y así se aprecia en la amplia narrativa pombiana. La mujer aparece en las novelas con esa fuerza vital y empuje que tanto fascina a Pombo. Pero no solo por administrar bien el gancho de lo femenino ante el varón, sino también porque es vista y reconocida como ser autónomo. Si antaño lo femenino suponía debilidad, dependencia, relegación a submundos, con Pombo, la mujer se convierte en ser abanderado en muchos aspectos. En Pombo, la mujer, ya no es ese ser que reza y friega, que pare y limpia, que es objeto de uso y desuso del varón a su capricho, que va de luto o tapada, sino un ser que toma sus propias decisiones, que está al lado del varón como pareja pero con capacidad para sentir y pedir placer como el varón. La mujer pombiana es capaz, muy capaz, de liderar la vida propia, de la familia, y la de un colectivo si hace falta, con igual o más sensibilidad que el varón. Esta es una de las enseñanzas que nos transmite en su última novela: *La fortuna de Matilda Turpin*.

La galería pombiana de retratos femeninos es rica. Tenemos esposas, amantes, profesoras, amas de casa, abuelas, y madres. Todas ellas luchan por algo. María (*MPI*), Matilda (*FMT*) e Isabel de la Hoz (*VN*) representan el mundo familiar. Sin embargo, entre ellas, hay una gran diferencia. María es la esposa del libro de los proverbios, “La perfecta ama de casa” (Pr 31,10ss), abnegada por su familia, principalmente por Martín, su esposo, el hermano Gonzalo y su hijo Pelé. María se convierte en la fuerza centrípeta de la familia, no llega a ser matriarca, pero sí logra unificar a todos los entes que pululan en torno a ella. Lo mismo ha pasado con Matilda Turpin (*FMT*). Mujer enérgica, madre de familia, en torno a la cual todo ha girado hasta su muerte. Ella ha sido el aglutinante de todos Juan, hijos, amigos, hasta en los negocios; ella ha sido la energía que ha movilizado la casa. Cuando Matilda muere, todo se derrumba; “la muerte de

¹⁰⁸ J.W. Goethe, *Fausto*, Barcelona, Planeta, 1985, 2ª parte, 5º acto, p.354.

Matilda apagó el mundo” (p.12); el derrumbamiento de María (*MPI*) también provoca inquietud en el esposo (*MPI*, p.426), miedo en el hermano (*ibid.*).

Isabel de la Hoz es diferente (*VN*). Es esposa mal avenida, con el paso del tiempo, se casó por salir de Letona. Ella no es la fuerza centrípeta de María y Matilda; es una más en un espacio familiar. Por eso sus energías las encauza por otros cauces. Con el paso de los años se va alejando de su esposo, y se va acercando a causas más nobles: la lucha cristera y la verdadera pasión por un hombre. La fuerza doméstica de María y Matilda, Isabel la encauza hacia las causas perdidas: la religión y el erotismo vivido y consentido con todo su ardor. Fuerzas diferentes, pero fuerzas nacidas de un común denominador: cada mujer quiere algo más. María se da cuenta del equívoco de su matrimonio, pero saca fuerzas para llevar adelante ese sí que un día pronunció. María encauza la fuerza femenina en intentar ser íntegra, no a lo católico, sino a lo ético.

Por el contrario, Matilda e Isabel encauzarán esas fuerzas femeninas en desarrollar una especie de ideal. Matilda hacia el mundo de los negocios, como hacía hasta ahora el varón; Isabel, luchando por una causa: la religión. Las tres se convierten en una forma nueva de ser mujer; las tres en heroínas. María en su familia como patrón de platino; Matilda, como economista y como patrón de oro, por su valía, capacidad, preparación y energía, en el mundo económico masculinizado; e Isabel en lo social-religioso, a su manera ante los ojos del resto de las damas burguesas. María luchar por su ideal de esposa y madre en un momento social, la España de los sesenta. Matilda es situada en la España europea, en la Europa del marketin, Londres, Zurich, Madrid, la Europa moderna y abierta. Isabel en una sociedad cerrada y tradicional: la burguesía mexicana de los años veinte.

Tres épocas diferentes: años veinte, años sesenta y años dos mil siete, para tres mujeres diferentes, todas ellas femeninas. Las tres brillan con luz propia por diferentes razones: ética, en el caso de María, valores, en el caso de Matilda e Isabel.

Pero Pombo va más allá en el mundo femenino. La novela *Donde las mujeres* es una narración de ambiente y protagonismo femeninos. En ella, lo masculino queda en segundo plano. Pombo profundiza en la psicología femenina y en el mundo femenino a través de dos generaciones: madre y tías e hijas y sobrinas. Una vez más creemos que es la recreación de la infancia santanderina llevada a la novela. Lucía, la madre de la narradora, la narradora y Violeta, la hermana, son el paradigma de una época en ocaso, de un estilo de vida, fene-ciendo, de una generación en declive ante una nueva forma de vivir, un nuevo estilo de vida, y una generación totalmente distinta a la anterior. “Ya no se está para un cambio ni para una prisa” (p.35). El que no se mueve muere, eso pasa a esa burguesía rancia y esclerotizada que aparece en la novela. “Lo que he querido decir es que somos unas rancias; algo rancias, sí que somos” (p.65).

Lucía representa la mujer rica, como las tías de Pombo, un poco extravagante, inquieta, viajera que se mueve por Europa como pez en el agua. Lo propio de una clase burguesa adinerada, ociosa, y que tiene que invertir dinero y tiempo en algo; por ejemplo, los viajes. “Venía la semana de preparativos para la partida, una larga semana de sombrereras y baúles, y de pasar revista a los armarios” (*DM*, p.31). Por eso su sobrina, la narradora de la novela, la idolatra, sentimiento que va perdiendo a lo largo de la novela en tanto va conociendo quién es Lucía, su tía. A diferencia de doña María (*P*), rica también, pero más recogida, mas de formas y maneras, las damas de *Donde las mujeres* son más sueltas y atrevidas, con un sentimiento de singularidad, de ser diferentes a los demás, grande. “Nosotras, solo con ser, ya relucimos como arcángeles”; “nos envidian porque no son nadie” (p.15).

Esa singularidad es manifiesta. Mientras que las damas de *Donde las mujeres* viven un poco en la desafección y autonomía ante el varón, no abiertamente, en Dña María, *El parecido*, llega a manifestar ese sentimiento en forma incestuoso; el objeto es Gonzalo. Pombo pone en la palestra a través de estos personajes la hipocresía sentimental reinante en ese mundo de formas y apariencias un tanto versallesco de la burguesía. Sentir unos sentimientos e inhibirlos ante la galería, o insinuarlos a través del lenguaje diríamos cortesano.

El mundo femenino pombiano también está enriquecido y reflejado por ancianas, monjas y personas muy sencillas como Luzmila. Pombo sabe poner en cada una el lenguaje que le caracteriza, la situación vital en la que viven, incluso las ideas que tienen.

El mundo religioso femenino está caracterizado por ese mundo cerrado e infantil a la vez que desustanciado. Pombo refleja a través de imágenes las diferencias entre unos y otros y las carencias. Pombo ve que el mundo religioso está carente de muchas cosas, entre ellas falta de identidad, por eso son “aves de corral” que les falta algo, “rezan para todo, hasta cuando se les pierde las horquillas, porque son incapaces de valerse” (*DM*, p.15).

El mundo de Luzmila es el religioso, y el mundo interior de Luzmila es muy simple, aunque lleno de bondad y espiritualidad. Es tan simple, tan sencilla, y tan así, que de moza, “flaca, alta y común”, “había sido una buena moza de carga allá en sus tiempos de recadera de las monjas” (“Luzmila”, *R*, p.25)¹⁰⁹. Aquí Pombo con ternura, misericordia e ironía, a la vez, traza un retrato de su hija Luzmila y del ambiente en que se mueve interesante. Luzmila es el paradigma del bien sentir, del bien hacer, bien querer: “Anda por las casas como an-

¹⁰⁹ Pombo hace una descripción de su situación y del porqué está así interesante. “Desde siempre, desde mucho antes de esa zona laminada y difusa donde empiezan sus recuerdos, has acudido a ella toda suerte de errátiles enjambres. Sus padres, cada cual tirando por su lado, la abuela imposibilitada desde el camastro, extendiendo las dos manos, con esa certeza y ciega voracidad de las criaturas atrapadas, sus hermanos, las monjitas, que sin proponérselo pero con el infalible egoísmo de los ángeles, entretuvieron a Luzmila nueve o diez años haciéndole creer que entraría un día de novicia”, en “Luzmila”, *Relatos...*, o.c., p.25.

daba por el Convento, sin curiosear nada, sin mirar las estampas de los devocionarios de las Madres, sin hojear los periódicos de los señoritos antes que los señoritos, sin golosear en las despensas” (“Luzmila”, R, p. 27). Es igual de santa que María (*MPI*), pero con más luces. Es un ejemplo, pese a sus carencias de sustancia, de espiritualidad religiosa. “Llevaba siempre encima, en un sobre, junto a la Cajita del Niño Jesús”, unos miles de pesetas ahorradas (“Luzmila”, R, p. 27)¹¹⁰.

Entendemos que aquí, Pombo, como hace en muchos otros momentos de sus novelas, refleja esa religiosidad sencilla, humilde, de esas gentes sin cultivar. Vendría a ser ese paradigma de ser humano espejo de la bienaventuranza: “... los limpios de corazón...” (Mt 5, 8). A diferencia de María (*MPI*), la cual es la “perfecta casada” y se realiza en sus labores domésticas, Luzmila es la perfecta soltera, que va de aquí para allá dejando un poco de sí en los lugares que van. A ella solo le queda la religión; es más religiosa en lo religioso. Luzmila “empezó una larga peregrinación por casas y más casas que terminaba cada vez de la misma manera”: los niños se hacen mayores (“Luzmila”, R, p.26). “Con los años y los viajes de un lado a otro de España (Luzmila había viajado mucho de capital a capital de provincia en sus tiempos de aña)” [Ibid, p.27].

María vive en Madrid con toda su familia. Es la figura de la buena madre que se dedica totalmente a su hijo, Pelé, con amor de madre. La madre admirable. Por el contrario, Luzmila lo hará con amor de madre, sin ser madre. Luzmila fue cautivada por los “dichos y las maneras irreales de las monjitas” (p. 27), María también fue cautivada por los dichos irreales de Martín, su esposo. Luzmila “comulgaba todos los días muy temprano” (p. 28), María reza en su casa a todas horas.

Pombo transforma las escenas de ternura en patéticas a través de las pinceladas de humor. Por ejemplo, Luzmila ha comulgado, y “le pareció a Luzmila una voracidad sin precedentes consumir las dos sagradas formas de una tirada”, y se guardó la segunda en un pañuelo. “Tba cada rato a mirar el pañuelo, sin atreverse a destaparlo, para que no se enfriara el Niño, el barquillo indefenso” (“Luzmila”, R, p. 29). Casi una irreverencia para un creyente cristiano eso de “barquillo”, pero Pombo es así.

El mundo femenino de la vejez está representado por la abuela de Ceporro y el Chino en *Aparición*. Mientras que la abuela de los dos primos es una mujer cercana a sus nietos, Ceporro y el Chino, la abuela de Kus-Kús (*HMM*) es una anciana distante, fría, egoísta. “La abuela [-indica Ceporro-] es bruta, pero mala no es. Lo único, que a veces, se remonta” (A, p.111). Mercedes, la abuela de Kus-Kús es esa anciana burguesa acostumbrada a ordenar, como una matriarca, que

¹¹⁰ “Tenía una idea sumamente precisa del Reino de los Cielos. El Reino de los Cielos –creía firmemente Luzmila- era la casa del Niño Jesús de Praga. Y la Gloria era como la Bendición de los Carmelitas, a las seis, sin tener que salir después a la lluvia ajena de la tarde...”, “Luzmila”, *Relatos*, o.c., p. 27.

recuerda a cada uno el lugar que ocupa en la familia. La abuela de Ceporro es una anciana preocupada por sus nietos.

A través de escenas costumbristas, el lector tiene ante sí a una anciana preocupada porque sus nietos coman, estudien, jueguen; cuando las travesuras de uno y otro llegan a más, si se han hecho daño; incluso oculta alguna travesura que otra a los padres: “¡Cuatro con cinco, hija, casi es aprobado! ¡Ten en cuenta que los profesores son humanos y a veces se equivocan!” (A, p.135). La ternura de la abuela por salvar a su nieto es evidente. Mercedes, no. Es la abuela distante acomodada en su silla que se la visita, se habla con ella desde la distancia. Ella no juega con sus nietos, la abuela de Ceporro, sí: “al final quedamos puestos en fila india descendente del más piripi al menos, doña Blanca la primera, seguida por don Rodolfo muy de cerca, [...] seguidos de bastante distancia por la abuela y Belinda...” (A, p. 139). Pombo representa a nuestro juicio, una vez más, la recreación de su mundo burgués, representado por Mercedes, la abuela distante, donde la formas representan mucho más que el calor de la cercanía, del cariño, de la comprensión.

El mundo de la literatura, de los escritores, de los profesores de filosofía y las obras de filosofía, amén del de la Teología, es otro de los mundos presentes en las novelas. En la narración está representando, otra vez más, al Pombo escritor que se hace presente en sus obras a través de la narración y de la subrogación de los personajes. Pombo es como W. Allen o A. Hitchcock que se deja escapar en la narración a través de un papel secundario. Pombo será Martín, filósofo y escritor en *El metro...*, será Juan Campos en *La fortuna de Matilda*, o será Carolina de la Cuesta en *El cielo raso*, mujer estudiosa de la religión en la Universidad Complutense de Madrid.

A través de los personajes, Pombo introduce en la narración aspectos de la vida, de su vida no vivida, anhelada, pretendida, como también su pensamiento a través de la reflexión ética, filosófica o teológica; siempre por medio de aspectos humanos, vitales que le preocupan. En *El metro de platino* Pombo, por boca de Martín, hace saber al lector que no basta con escribir libros nuevos, no basta con ir cambiando, sino que todo ello es posible si hay fidelidad a lo que es uno: la autenticidad tan pregonada por el autor. Martín pretende escribir algo nuevo cuando en el fondo no es fiel a sí mismo, ni a su esposa, ni a su familia, por eso fracasa. Esto mismo enseña Pombo al presentar *Cuentos reciclados*. Modifica lo supérfluo, no lo esencial.

Pero la reflexión pombiana no solo adquiere altura intelectual, sino también fresca narrativa a través del humor, de tal manera que toda la narrativa pombiana está cubierta de tintes lúdicos, aspecto que convierte su lectura en narrativa atractiva. Recordemos que Pombo en *Alrededores* decía que

“le interesó más la filosofía por su relación con la elocuencia que por su relación con la verdad” (p.225).

Cronotopos. En clara línea de la novela realista decimonónica, el espacio narrativo o τοποζ es otro de los mundos pombianos. El espacio-lugar narrativo es el campo de acción y reacción de los personajes literarios. Las novelas de Pombo transcurren, la mayoría de ellas, en lugares cerrados; algunas en abierto: Aquitania, Jerusalén (CC), Santander (HMM y VN), México (VN), Madrid (CN y CR), Londres (CR), por poner unos ejemplos; lugares cerrados: monasterios (CC), casas señoriales (HMM y VN) y pisos (CR, MPI y CN); espacios envolventes, y en muchos casos, asfixiantes. El Asubio de *La fortuna de Matilda* o la casona de *El héroe de las mansardas* vendrían a ejemplificar cuanto decimos.

La razón de que la trama de la novela se desarrolle en un lugar cerrado responde un poco al aspecto psicológico del autor. “Yo soy muy agorafóbico [...] en espacios muy delimitados, es donde entiendo bien las cosas”¹¹¹. En el fondo de todo su yo, el espacio cerrado responde más que a razones psicológicas, a razones familiares. El núcleo familiar y cerrado es el humus “nurtural” de cada uno de los personajes, el cual ha formalizado ese yo da cada uno. Esa espacialidad en la que los personajes se hacen, la mayoría de las veces, y a voz del novelista, son “interiores, o islas o casas, espacios muy limitados, donde entiendo bien las cosas”¹¹². Espacios, siguiendo con el pensamiento pombiano, paradójico. Porque si por una parte son amplios donde cabría el ser, el hacerse y el vivir desde la amplitud, la libertad, la paz y la tranquilidad, desde la sustancialidad, sin embargo, por otra, son espacios que aprisionan a los personajes dentro del propio espacio y circunstancia, y les convierte en seres insustanciales. Tal es así que el espacio es determinante. ¿En qué sentido?. En el sentido que el autor se sirve del espacio para dar a conocer al lector cómo es el personaje o los personajes que habitan ese espacio; cómo son las relaciones entre ellos, cómo el clima vital de ese entorno. Diríamos que el espacio se convierte en un microcosmos narrativo que forma e informa a unos y a otros, personajes y lectores. Un ejemplo. Al final del primer capítulo, primera parte, de la *Cuadratura*, el narrador, en tercera persona, informa al lector del clima doméstico y humano, en el que se mueve y vive el protagonista, Acardo. El corazón del protagonista, Acardo, es visto y narrado por ese narrador omnisciente que narra en tercera persona, y ante el cual afirma:

“El interior [de la fortaleza] es detallado, comprensible, enorme, con lugares que, aunque puedan recorrerse a pie en poco tiempo o recordarse simultáneamente, siempre se multiplica y nunca deja de parecer incomprensible y comprensible al mismo tiempo, como las fases de la luna o los efectos de los corazones, empezando por el suyo”¹¹³.

¹¹¹ D. Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo. Una ética...”, o.c., p. 12c.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ En *La cuadratura*, o.c., p.14.

Por una parte aparece el mundo físico bajo el prisma de la casa. Espacios físicos todos ellos elegantes, señoriales, grandes, amplios, cerrados, envolventes en los que los personajes se mueven, en ocasiones, como parte de los objetos que los decoran. En el fondo son fríos. El espacio distancia a los personajes, porque tanto unos, Leopoldo, Salazar, como otros muchos, están a gran distancia unos de otros, con mucha perspectiva, como en los cuadros de Velázquez, de quienes les acompañan. Dos ejemplos nos ayudarán a comprender cuanto indicamos.

“Los señores generalmente estaban fuera, y cuando estaban en la casa generalmente era fiesta. [...] Aquella casa, de aire francés, con mansardas enormes que asomaban entre macizos de chimeneas. Estatuas de bronce, grandes y pequeñas, que añadían elocuencia la balconaje. Y los seis miradores destellantes, encaramados muy por encima de los árboles de la plazuela de San Andrés, tan elegantes y casi tan audaces como los mástiles de los veleros fondeados frente al Club de Regatas, al socaire del puerto”¹¹⁴.

O en esta otra, donde un narrador en primera persona, indica:

“Recuerdo las doncellas de casa de tío Eduardo, el raso negro y cano de los uniformes, el piqué blanco de los delantales, el tic tac inmóvil del reloj de la sala vecina que aún se cuela, solo y fértil, en el comedor a la hora del té, aprovechando los hiatos, los lugares comunes y las pausas de las conversaciones”¹¹⁵.

No es de extrañar que domine en los personajes la soledad, incompreensión, distancia y vacuidad. El escenario, como decíamos, donde interactúan los personajes principales es unas veces la casona y sus salones viscontianos (cfr. VN), otras, el grande y lujoso piso de la alta burguesía, como el de Carolina y Leopoldo (CR). Esos grandes espacios físicos, muchas veces son la expresión, para el autor, de los sentimientos, caracteres¹¹⁶ de los personajes, o de sus estados de ánimo, de la calidad de las relaciones o del ser y sentir de los protagonistas. La vida presentada y representada, sus relaciones, las comidas (dimensión material con escasa referencia y el ritual litúrgico en el que se sumergen y viven); las lecturas de altísimo nivel, alimento espiritual muy subrayado en todas ellas. Todo eso y ello son la expresión de una forma de haber vivido, de ver y entender la vida por el autor.

Los mundos pombianos hacen referencia al interior de las personas y a su exterior. Pombo es un psicólogo de ficción y un realista al estilo de Galdós. El mundo interior de cada personaje y el mundo exterior se entremezclan y confi-

¹¹⁴ Á Pombo, *El héroe de las mansardas*, o.c., p.7.

¹¹⁵ Á. Pombo, *Relatos...*, o.c., p.11.

¹¹⁶ Unos ejemplos. Por un lado, en *El parecido* la descripción del presbiterio es la expresión de cómo ve Pombo a la Institución católica. Por otro, tanto el piso de Leopoldo (CR) como el de Javier Salazar (CN), son la expresión de cuanto son sus dueños.

guran una manera de ser, de actuar, de vivir; configuran una sustancia. El mundo interno del personaje es el lugar de acción, meditación y reflexión, para el autor y para el lector. Es el lugar de acción de sus planteamientos y preocupaciones filosóficos.

Las novelas recogen y retratan a esa clase medio-alta a la que pertenece el novelista, introduciéndonos en el complejo mundo de relaciones familiares, sexuales, religioso, a la manera de Iris Murdoch, escritora tan admirada por Pombo. El complejo hastío de la vida burguesa, queda bien reflejado a través de los personajes de las novelas *Relatos*, *El parecido*; *El hijo adoptivo* o *El héroe de las mansardas*. Una adolescencia oscura o una adultez poco clara que ha de asumir, por ejemplo, su homosexualidad, sirven al autor para decirnos qué piensa, qué siente y cómo ve y vivió toda esa parte externa a él. O esos protagonistas que viven en sus mundos ensimismados, en muchas ocasiones plagados de insatisfacción, de carencia de sabor vital por lo general. Como indica el autor, faltos de sustancia. Por esto y por lo otro, la literatura novelística pombiana se convierte en una sustancia narrativa filosófica, novelada, antropológica, psicológica y, hasta, teológica, que en muchos casos trasciende a la novela.

Por todo ello, los mundos de Á Pombo, personal y personales, son polifónicos, manifestados a través de voces, miradas y múltiples perspectivas. Sinfonías de nuevos mundos. El mundo de cada persona de las novelas está relacionado con la búsqueda de un tiempo ¿perdido? (que dirá Proust), bien en la infancia, bien en la adolescencia... aspecto evolutivo abierto, y por tanto necesario cerrar, que dificulta la vida de ese adulto. La relación de ese mundo no vivido con el presente es un hiato por superar. Un ejemplo lo encontramos en Javier Salazar (CN), o Leopoldo de la Cuesta (CR). Estos personajes no han asumido quiénes son, cómo son, y lo peor, lo proyectan en los demás. Estas proyecciones hacen muy difícil la convivencia con ellos. Leopoldo de la Cuesta, por ejemplo, se distancia de su sobrino Gabriel (CR) porque intenta modelarlo a su imagen y semejanza, cual demiurgo. Ese modelado o troquelado, diríamos, es parte de una etapa no vivida, la cual quiere revivir a través del sobrino. No lo consigue y se queda solo y amargado. Pombo hace penetrar al lector, a través del omnisciente, en ese mundo (conciencia y consciencia) de los sentimientos de los personajes, inundado de fuerzas y lazos, de pasiones, emociones y sentimientos de toda clase: iracundos, eróticos. Un ejemplo de éstos últimos sentimientos incestuosos, lo encontramos en *El parecido*; otros, por ejemplo, atracción por el otro del mismo sexo en *Contra natura*.

Mundos, la mayoría, con falta de algo; falta de sustancia, que recogerá la novelista. Ya en su día, el autor, Pombo, indicó que sus novelas eran “descripciones de carencias”, en el sentido de que *son el resultado de una experiencia, de una conciencia empírica concreta*, expresado a través del *lenguaje*. [...] *Toda na-*

rración expresa una experiencia de la conciencia del narrador y del mundo de ese narrador¹¹⁷.

Dejamos los mundos en general y nos adentramos en los mundos particulares, en concreto el mundo de los intelectuales. Eso en Pombo es algo ordinario y común en toda su novela.

4.10.1. Un mundo de intelectuales.

El lector que se asome a la narrativa pombiana se encuentra con un mundo de personajes cultos. Todos han pasado por la Universidad. Y la mayoría de ellos son intelectuales, muchas veces fracasados por avatares de la vida. Esta característica es compartida por la admirada Murdoch muy presente en su narrativa. Pues bien, desde la primera narrativa en el exilio, *Relatos* (1977), hasta, si se quiere, la última, *El temblor del héroe* (2012), se recoge en toda ella un mundo de personajes cultos e intelectuales fracasados. Todos están relacionados con la Universidad, tienen sus estudios universitarios. Y todos, por fas o por nefas, no ha llegado a desarrollar esas estrategias adquiridas en el *alma mater*. Creemos que ese predicado de los personajes, la intelectualidad, es una transferencia del novelista a sus criaturas literarias. Una forma más de estar presente Pombo en la narrativa.

En la narrativa, por tanto, el lector encuentra filósofos, escritores, literatos, algún que otro clérigo, estudiosos de las religiones, catedráticos de Universidad, banqueros, artistas y empresarios. En definitiva gentes que con sus formas e ideas tratan incansablemente de conquistar nuevos horizontes, muchos sin conseguirlo. Sí hay que destacar en todos y en todo ello que siendo intelectuales y gentes bien preparadas, en principio, no obstante dejan mucho que desear como personas. Ejemplos serían muchos, pero una muestra nos basta. En la novela *Contra natura* tal es el caso de Javier Salazar. El lector se encuentra con un brillante editor jubilado, que reside en un elegante piso en Madrid. Lo tiene todo; le falta humanidad. La conciencia de Salazar encierra tormento, desprecio, vanidad, soberbia y afán de destrucción. Es decir, una conciencia luciferina. Esta forma de ser le acarrea una forma de vivir inmoral. Trata a los demás de una manera degradante.

Los cuentos de la primera narrativa a coge lo mentado arriba. A saber. En el cuento “Las silenciosas tazas del desayuno”, Rosa, la protagonista, es una persona que estudió en Madrid la carrera de Filosofía y letras (p.42). Anduvo de secretaria por Madrid hasta que falleció su padre. Finado el cabeza de familia, ésta se disgregó. Rosa se marchó a Londres (p.43). Allí conoció a un peón eventual de la construcción, Mark (p.43). Rosa se aleja del mundo intelectual y se

¹¹⁷ A. Pombo, en “Exploración de un universal concreto. De la novela como casuística a la verdad narrativa”, en *Ciclo de Poética...* o.c., p. 4.

sumerge en la monotonía del día a día. La vida de Rosa se convierte en una vida plana. “Todo es siempre igual” (p.42). El fracaso es notable y palpable.

El cuento “El regreso” [I] recoge una pareja de intelectuales: Eduardo Valero y Juan Azar. El primero se dedica a dar clases de español en Londres, amén de ser oficinista. El segundo es catedrático de Instituto. Se insinúa cierta educación religiosa. Paula Modersohn, la esposa de Juan Azal, es pintora. Juan como buen intelectual hace saber a su antiguo ¿amante? Eduardo esa predisposición a leer a Rilke. El pensamiento de Valero viene a sintetizar las vidas de los dos grandes personajes protagonista: “Me confundí de vida, pensó Valero” (p.63).

En “El regreso” [II] la historia se desarrolla sobre el fondo de un poema de L. Cernuda: “Peregrino” (1962), y la bienaventuranza mateana: “Bienaventurado los limpios de corazón”. Martín es escritor encumbrado, brillante, pero hay algo en su vida, en su interior, que no le deja estar tranquilo. “Por primera vez en treinta años la soledad le ha traicionado” (p.66). Su obra: *Andanzas de Iriarte*,

4.10.2. Un mundo de referencias cultas.

La novela pombiana es una novela culta. Creemos que lo es por el nivel cultural de la mayoría de sus personajes, por las referencias cultas que el novelista incrusta en la narración, por el razonamiento filosófico, y por la presencia de otras artes: la música, el mundo de las religiones, etc. Es muy frecuente en los diálogos entre personajes las referencias a filósofos, escritores, poetas, pintores, y demás variables artísticas.

Rastreando la literatura del exilio, *Relatos sobre la falta de sustancia*, percibimos esas presencias cultas. A saber. Si tomamos el cuento homónimo “Luzmila”, en él aparecen por una lado referencias latinas: *tota simul et perfecta possessio* (p. 28), por otro, ese segundo mundo de Madrid, la picaresca revenida, tan presente en la novela *La busca* de Pío Baroja. En “Las silenciosas tazas de desayuno”, Pombo ha sido discreto, pero hace referencia al *Romance anónimo* (p.42). En tanto van apareciendo los cuentos, Pombo recurre a sus favoritos: Platón y los impresionistas. En concreto el narrador recurre a Platón, según el narrador, al filósofo “le hubiera interesado ese cuadro”. Entendemos que el novelista está indicando que Platón trabaja sobre el mundo de las apariencias frente al mundo de la realidad. Es decir, una cosa es ser y otra cosa es parecer. Idea que llevará a la práctica y de la cual saldrá una novela: *El parecido*. ¿Quién se parece a quién?

Otro de los cuentos con referencias cultas es “El regreso” [I]¹¹⁸. En él, Pombo ha recurrido a Ulrike Meinhof (p.69), y a Jorge Guillén. En “El puente” aparece uno de los filósofos recurrentes en la narrativa pombiana: Sartre. Se-

¹¹⁸ Recordamos que esta nomenclatura es nuestra, la cual sirve para separar el primer cuento del segundo. Pombo no lo hace.

gún el narrador, en la vida “no hay mecanismos implacables”, como bien deja claro Sartre (p.87). El cuento con más recursos cultos es “Un relatos corto e incompleto”. En él, la pareja Menchu y Sergio experimentan el fracaso en sus vidas. Y este avatar pone de manifiesto lo poco consistente que eran sus vidas afectivas y su vida de pareja. La primera referencia culta se hace a la literatura. En concreto al poema “En Flandes se ha puesto el sol” (1919) de Eduardo Marquina. Un personaje viril y con honor cuyo conflicto interior es llevado al papel. Eduardo está en Flandes y sufre la convivencia de los enemigos de su patria. Lucha con su mujer flamenca, Magdalena, para hacerse un sitio en el lugar. Menchu, en el colegio monjas, fue el capitán gallardo: Eduardo Manrique, en la diversas representaciones teatrales que hubo (p.102). Hay cierto paralelismo entre los dos personajes y los dos matrimonios.

Menchu, indica el narrador, “se casó ilusionada, aunque no fuera el suyo un matrimonio de amor” (p.102). Eduardo Manrique y Magdalena se casan por amor. Las vicisitudes de la vida y las contrariedades les hacen estar unidos al matrimonio flamenco. No así el matrimonio Sergio y Menchu. El capitán encuentra en su esposa flamenca ayuda, paz, sosegó. Muy diferente la pareja Menchu y Sergio. La contrariedad les ha quebrantado su vida, les ha desunido. Indica el narrador que “el fracaso en la vida de Menchu y de Sergio lo confundió todo”.

“Lo inflamó todo como una herida grosera, inconfesable. Y volvió sus dos vidas transparentes, dotándolas de esa lucidez agria...” (p.102).

Pombo no solo recurre al paisaje urbano, marítimo, para informar del estados de la conciencia de los personajes, sino también de la literatura. Este poema informa adecuadamente de la situación emocional y matrimonial en que se encuentran la pareja madrileña.

4.11. Otras clases y grupos sociales.

4.11.1. Los homosexuales.

La narrativa pombiana está plagada de personajes homosexuales. Por eso, Á. Pombo es uno de los escritores que han llevado esta situación humana a la novela, además de convertirla en una reflexión epistemológica. Pombo novela y teoriza también sobre la sexualidad, y sobre las sexualidades singulares en su vertiente de orientación homosexual. Parafraseando a J. A. Marina, Pombo vendría a elaborar una aproximación al rompecabezas de las sexualidades he-

terodoxas. Desde esta visión, nos planteamos una serie de preguntas: Si es una narrativa homosexual la pombiana. Y si es una narrativa para homosexuales.

Una revisión pormenorizada de la literatura, sean los cuentos, sean las novelas de cualesquiera de los ciclos, muestra la notable presencia de personajes bisexuales y homosexuales varones principalmente, apenas femeninos. En relación con la sexualidad femenina se constata que el único ejemplo de cuanto afirmamos hace referencia a la protagonista Luzmila del homónimo cuento: “Luzmila” en *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977). En el resto de los trabajos, según se ha constatado, no hay referencia alguna al mundo de la sexualidad femenina desde una orientación homosexual.

La homosexualidad aparece como tema recurrente de la mayoría de la narrativa. Así lo percibe uno de los críticos de la cuentística pombiana: Martínez Expósito en su trabajo: *Escrituras torcidas* (2004). Así lo percibimos nosotros, y así lo percibe el lector que haya leído su obra narrativa desde la literatura del exilio: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), hasta la última narrativa: *El temblor del héroe*, Premio Nadal 2012. De una o de otra manera, el homosexual hace acto de presencia en las tramas. Después, los homosexuales y la homosexualidad como planteamiento epistemológico. Porque según el novelista, él mismo es consciente de que no hay homosexualidad sino homosexualidades. Y esa forma de ser de cada uno, él trata de reflejarla en cada una de sus novelas. Porque la homosexualidad como estudio epistemológico interesa al escritor. Pero más, en todo caso, las homosexualidades interesan al narrador como reflexión ética y moral desde las mismas homosexualidades.

Hay una variada y nutrida galería de personajes homosexuales. Esta galería la componen personajes de todas las edades, desde los púberes: El narrador anónimo de el cuento de “Tío Eduardo” (R), pasando por Kus-Kús (HMM), hasta los personajes jóvenes y maduros. Entre los jóvenes sobresalen, Jaime Vidal, Nando Terrán (P) y el joven César Quirós (DI). Luego están los adultos. Tío Eduardo en “Tío Eduardo”, un personaje con setenta años. Don Gerardo, en el cuento “El cambio”, también un sesentón, ambos personajes en los cuentos *Relatos sobre la falta de sustancia*. Después está el cuarentón Gonzalo Ortega en *Los delitos insignificantes*.

La galería de personajes no solo están recompilados en relación a la edad, sino también al rol social que desempeñan. Un restringido elenco nos dará una idea de los personajes y sus roles. Los hay clérigo como Don Gerardo en el cuento: “El cambio” (R); los hay oficinistas y trabajadores de clase media, como Gonzalo Ortega (DI); y los hay rentistas, como tío Eduardo, en el cuento “Tío Eduardo” (R). Los hay también profesores como Juan Azal en el cuento: “El regreso” [I] (R). Y los hay estudiantes como Gabriel Arintero en la novela *El cielo raso*.

Los protagonistas homosexuales, sobre todo los de la primera narrativa y de la segunda, están caracterizados por el aislamiento individual y social, y por

su alto sentimiento de culpabilidad. Además la homosexualidad pombiana está identificada con el delito, de ahí por ejemplo el título de una de las novelas: *Los delitos insignificantes* (1986). Además, la homosexualidad correlaciona con el pecado. Ejemplo de tal binomio es la novela: *Contra natura* (2005). Y finalmente la homosexualidad está también relacionada con una falta que hace al homosexual culpable ante sí mismo (aspecto psicológico), ante los demás (aspecto sociológico), y si es cristiano, ante Dios (aspectos religioso-teológico). Falta sociológica y falta teológica son muy importantes en Pombo. Por todo ello, ser homosexual supone para cada personaje un motivo de infelicidad. Finalmente, el homosexual pombiano forma parte de una triangulación social. Pombo no se atreve a emparejar a sus personajes en ningún momento, hasta bien entrada la experiencia narrativa. Un intento de ello es la novela *Los delitos insignificantes*; pero los protagonistas no lo consiguen. La novela termina en tragedia. Dentro de la triangulación triunfa la pareja.

En la primera narrativa o narrativa del exilio, la homosexualidad es el tema recurrente del cuento. Ella está presente ante los ojos del lector, no así delante del entorno y de los familiares de los personajes. Esto significa que la homosexualidad pombiana es un predicado encubierto, disimulado, del personaje narrativo. Por ejemplo, ¿quién sabe, y quién percibe en el entorno familiar y social, si no es el narrador, que tío Eduardo está enamorado de Ignacio? ¿Y quién sabe que el narrador del cuento dirige sus afectos y su deseo sexual hacia Ignacio? Sólo el lector y nadie más.

El lector de una mayoría de los cuentos de *Relatos* se encuentra con homosexuales adultos; aunque los hay también jóvenes. La sexualidad de los púberes es una preocupación y ocupación, lo que le da a la narrativa una de las características de Pombo, y su preocupación por la orientación sexual adolescente. Podríamos inferir de esta manera de tratar la sexualidad si hay que leer en la novela pombiana que el homosexual nace. Si es así, Pombo estaría en la vieja dialéctica entre los defensores del nacer, frente a los partidarios del hacerse.

El cuento “Tío Eduardo” inaugura esta temática, y recoge la bisexualidad de uno de los protagonistas adultos del cuento: tío Eduardo. Es una persona de unos setenta años. El otro personaje, anónimo, es el joven narrador del cuento. Éste es una evocación de lo que fue un verano, tío Eduardo e Ignacio para él. Por eso, a trama del cuento subraya el sufrimiento del narrador cuando ve a su tío Eduardo coquetear con Ignacio de una manera provocativa, desde su visión. El narrador se siente celoso de esa visible a sus ojos relación.

Por otro lado está el cuento homónimo “Luzmila”, con su protagonista: Luzmila. El narrador, anónimo, presenta a la protagonista a los lectores desde su perspectiva. “.. era flaca...” (p.25); “llevaba el pelo...” (p.26); “Había ahorrado...” (p.27); y “comulgaba todos los días...” (.28). El narrador lleva a cada lector a la mente aparentemente mermada para la reflexión de la anciana. Así mismo nos presenta una mujer casi incapaz de sentir cualquier emoción de manera

precisa. Los homólogos sí son capaces de sufrir, de lamentarse. Por ejemplo, el cuento de “Tío Eduardo” (R) es un ejemplo de esa transformación que sufre el personaje cuando le falta el referente emocional. La reacción: primaria, es decir, desproporcionada para la situación.

“Hasta que un día por la mañana bajó tío Eduardo a ver la carta como todos los días y la carta no estaba en la bandeja. A tío Eduardo le entró como un temblor y empezó a gritos nunca jamás hasta le fecha oídos en la casa. Quería que se llamara a la policía, al Gobernador Civil, al Presidente de la Diputación; tío Eduardo, que jamás se había ocupado de esas gentes y que jamás había hecho uso de su prestigio en la ciudad para nada, se engallaba ahora” (p.23).

Esta anciana peripatética por las calles de Madrid está marcada con una conciencia algo brumosa, pues apenas abundan recuerdos. “Desde siempre, desde mucho tiempo antes de esa zona lamida y difusa donde empiezan sus recuerdos” (p.25), y una sexualidad adormecida, como otro de los personajes, el clérigo Don Gerardo en el cuento: “El cambio”. Martínez Expósito la percibe como un personaje indeterminado, indefinido y aparentemente asexuado (2004, 126). Nosotros creemos que no es tan inconsciente como aparece y parece. Y nos apoyamos en que Dorita saca a la anciana de sí misma con su forma de ser. La primera vez que la sobrina de la portera deja a la anciana después del incidente de la habitación, el narrador informa al lector del estado de la anciana:

“Luzmila anduvo desparramada y confusa como un hormiguero. Enflaqueció y parecía más ensimismada cada vez o más gris” (p.34).

Luzmila es una homosexual que se ignora. Cuando es seducida por la joven Dorita, Luzmila siente en su piel la de la joven.

“[...] comenzó Dorita a copiar en la piel y ternura no saciada de Luzmila las líneas ambiguas del amor (p.35).

Y la anciana reacciona a la estimulación, a su manera, y siente a la joven “dulce y húmeda”, además, “cada tarde al volver Luzmila a casa pensaba en el dulce cuerpo húmedo de Dorita y se alegraba” (p.36). La joven no solo es percibida y sentida desde la realidad, sino también en el sueño.

“Y Dorita, en los sueños y duermevelas de Luzmila, era el Niño Jesús” (p.36).

Es más. Llega a vivir y sentir, aunque sea por primera vez, la llamada de la naturaleza en su dimensión sexual.

“Luzmila vivió durante un par de semanas –quizá más tiempo– la enumeración acelerada de la sangre enhebrándose en las inclinadas agujas de una primavera retrasada y vacía” (p. 36).

El autor deja bien claro cómo reacciona el personaje, a pesar de su vejez – “una primavera retrasada y vacía” – a la llamada de la carne. Quizás por eso, y por más, para su creador, Á. Pombo, es un personaje con sustancia, a pesar de su alta inconsciencia. “Luzmila fue el único personaje sustancia de aquellos *Relatos sobre la falta de sustancia*” afirma el novelista. Y por eso, es el único de todos ellos que es tratado con “compasión”. Según esta afirmación de sentimientos por parte del creador, Pombo, entendemos que haya dejado sentir y vivir, aunque sea por un tiempo, esas mieles y hieles del amor y de la sexualidad, en su vertiente homosexual, por esa fuerza y vitalidad espiritual, por, de alguna manera, su eticidad e integridad. Y esa compasión hacia el personaje por parte de Pombo nace como “imperativo categórico de la sensibilidad ética, con independencia de que sea de hecho útil o inútil” (CsR, p.16).

Dejamos los cuentos y nos adentramos en la novela. Y la primera novela con temática homosexual es *El parecido*. La trama de la novela se hace eco de varios personajes homosexuales. Tío Ganzalo, enamorado de su sobrino Jaime. Nando Terrán enamorado de Jaime. Pepelín, el doméstico de los Vidal, también tiene una relación un tanto extraña con Jaime. La ausencia de Jaime, finado en un supuesto accidente de moto, hace entrar en crisis a los personajes mentados. Cada uno revisa cuál ha sido su relación con él. Cómo ha visto a Jaime y qué le ha dejado como herencia el joven finado. Nando Terrán indica que “nadie le ha querido como él”. Tío Gonzalo se ha quedado herido y culpabilizado por no llegar a nada con él. El único que está tranquilo es Pepelín. Él y sus joven amo se han intercambiando papeles. ¿Han llegado a más?

En la novela *El héroe de las mansardas de Mandasr* se pone de manifiesto la sexualidad de un púber: Kus-Kús o Nicolás. El joven aristócrata va despertando al mundo a través de su sexualidad. Tía Eugenia ve que su sobrino deja la niñez y va emergiendo la adolescencia. “¡Qué pena que yo no juegues a hora a nada! Claro, vas siendo ya mayor” (p.16). Sus referentes serán por un lado el doméstico Julián, otro como Pepelín, y por otro, su tía Eugenia. Por ejemplo, Nicolás “enrojece al oír que hablan de Julián y lo que dice Josefa de él: ¡un marica!” (p.120). ¿Por qué enrojece? ¿Cómo ve Kus-Kús a Julián?

Nicolás imita. Imita a Eugenia y a Josefa. Un día, Kus-Kús recuerda a tía Eugenia:

“Porque lo que tú cuentas, sobre todo lo de las piernas que te gustan y las que no te gustan, luego a mí me vienen tentaciones, claro, como yo lo que tú digas lo aplico a rajatabla, pues luego, claro, las tentaciones, no sé si lo sabrás...” (p. 181).

Y en relación con la imitación a los domésticos, en concreto a Josefa, la cocinera, el narrador hace una descripción de la conducta del joven, muy significativa. A saber. Nicolás:

"[...] gustaba de disfrazarse, vestirse y desvestirse, probarse los traje delante de los repentinos espejos de un dormitorio con dos camas... El también, como los criados, amaba los disfraces. Cambiarse de ropa, cambiarse de vida, ponerse, como aquella tarde de domingo, las medias de cristal de Josefa, llevando hasta las ingles las dos manos..." (p.171).

¿Nacimiento? ¿Imitación? ¿Uno se hace o nace? Según la nota anterior y según las aportaciones de las ciencias neuropsicología y neuroética, la imitación, con el añadido de la habituación, conllevan un forma de ser, una forma de comportamiento.

Otra de las novelas que recoge la sexualidad juvenil es *El hijo adoptivo* (1984). En esta novela corta, Á Pombo reflexiona sobre la relación escritura y vida del escritor, amén de la intensa relación entre madre e hijo, ambos escritores, y un aspecto muy importante en la narrativa Pombiana: la casa. Ésta en su aspecto interior, un tanto deteriorada, simboliza el interior de Pancho, deteriorado también. Si la casa es el interior del yo de Pancho, lo opuesto a él es el exterior expresado en el pueblo, alejado de la casa, y de la sociedad de ese pequeño grupo social.

La trama de esta novela se apoya en el regreso de un joven, unos treinta y dos años, con su hijo y esposa al pueblo y a la casa donde hace quince años antes ayudó al joven Pancho a mecanografiar unos manuscritos. El pasado irrumpe con fuerza.

"[...] tengo que releer toda mi vida –o, mejor dicho, dos vidas, la de mi madre y la mía– a la luz de un acontecimiento insignificante (mi relación con este chico, quince años atrás y su brusca ruptura) que, sin embargo, en estos tres días de desasosegada cerrazón, de confuso examen de conciencia, ha cobrado el carácter de una revelación inusitada" (p.45).

La vuelta del muchacho, ahora hombretón, provoca en Pancho tal reacción emocional que la somatiza en un ataque epiléptico. El amor provoca estados febriles, distorsiones de la realidad. Pombo ha recurrido, a nuestro juicio, a ese tópico medieval de la enfermedad para expresar el estado amoroso. Y ha recurrido también a la retrospección para encontrarse consigo mismo. El muchacho fue despedido por la madre de Pancho por causa de una supuesta relación entre los jóvenes. "Yo le quería", declara Pancho (p.59).

"[...] tengo que saber por qué accedí con tanta facilidad a no volver a ver a la única persona con quien espontáneamente me sentía a gusto y congeniaba" (p.58).

El efecto de esta persona en Pancho es notable. En él se entremezclan sentimientos contradictorios cuando es informado de su despido. Pancho, indica el narrador,

“Sentí encendérseme la cara, un escalofrío de rabia, de confusión y de vergüenza. Instintivamente me contuve, guardé silencio. Y reventé de ira al cabo de un rato, pero no recuerdo lo que dije; es probable que no dijera nada o casi nada porque aún hoy día me falta la claridad en este punto y, con la claridad, los argumentos” (p.59).

“Sentí”, “me contuve”, “reventé” verbos con una fuerte carga emocional y pasional. También intenso miedo a decir quién es. Pancho sabe qué le pasa ante el chico y qué siente. El miedo y la punición social hacen que Pancho calle.

“Lo único que estoy seguro que no dije es que yo le quería. Y no lo dije porque entonces no me daba cuenta; y ahora que me la doy, tiemblo pensando qué hubiera sucedido de haber reconocido la naturaleza de mi afecto entonces y, sobre todo, de haberlo confesado aquella noche” (p.59).

Aunque al lector no se le explique nada con claridad, sí hay suficientes sugerencias por parte de Pancho para deducir que entre él y el chico ha habido algo más que una relación mercantil. Coincidimos con Martínez Expósito en que la declaración de Pancho contiene “poderosos elementos eróticos” (2004, p.174), como para pensar en la homosexualidad de los dos. Entre ellos están: la no verbalización del sentimiento hacia el chico, “no dije”; el miedo a reconocer el verdadero sentimiento: “tiemblo”; sobre todo, el miedo a confesar el sentimiento.

Una vez más encontramos esos sentimientos encontrados, contradictorios, en los personajes homosexuales pombianos. Miedo y vergüenza, deseo de sentir y de vivir el sentimiento que nace; culpa, pecado y punición por sentir lo que siente.

Por otra parte, Pombo recurre a personajes secundarios también homosexuales relacionados con la delincuencia. Dorita chantajea a Luzmila en el cuento “Luzmila” (*Relatos...*); Pepelín y unos cuantos secuaces también homosexuales chantajea a Nando Terrán en *El parecido*. Kus-Kús, el joven aristócrata, a pesar de su corta edad, también intenta chantajear a Manolo cuando es rechazado en sus pretensiones eróticas en la novela *El héroe de las mansardas de Mansard*. Y en *El hijo adoptivo*, Pombo también recurre a esa práctica delictiva relacionada con la homosexualidad. El chico vuelve al pueblo con su esposa y su hijo para que Pancho haga heredero universal de todos sus bienes a su hijo Pedrito. El lector sabe esta malvada triquiñuela porque en un momento de la narración, Pancho y Pedrito conversan. El pequeño ha cogido confianza con el adulto; incluso le quiere. En día en que salen de excursión, el pequeño confiesa:

“Mamá decía que a ver si te camelo y me nombras heredero universal. Pero yo prefiero que me regales lo que me ibas a regalar cundo me marche, aunque no me marche...” (p.127).

Estamos de acuerdo con Martínez Expósito (2004) en que Pancho responde a un estereotipo homosexual muy pombiano. El varón adulto acomodado, en este caso, escritor alejado del mundo social –como lo está el propio Pombo–, hedonista, amén del homosexual con mala conciencia de sí, muy culpabilizado: “tiemblo pensando...”, y atraído por los jóvenes¹¹⁹.

Los delitos insignificantes es una novela atrevida. El cuento “Sugar-Daddy” (*R*) es desarrollado con más fuerza e intensidad en esta novela. Novela homosexual y sexual. Novela procaz. Para los críticos Aliaga y Cortés (1997), la novela está “lastrada por una visión culposa y extremadamente melodramática, plagada de sinsabores y prejuicios interiorizados sobre la sexualidad” entre hombres (p.78). Algo hay a nuestro juicio. Porque Gonzalo Ortega no llega a asumir que puede ser feliz con una persona que le quiera. Y cuando esto se da, como indica el propio novelista, tanta realidad sobrepasa al propio personaje y no llega a digerirla. Como no puede, ni lo desea, se lanza al vacío. Final trágico. Según Martínez Expósito (2004) esta muerte y la forma en que se ha ejecutado,

“está reproduciendo el rito de muerte (física y simbólica) con el que los homosexuales han venido siendo castigados, simbólica y físicamente, desde hace siglos. Su suicidio, como otros similares en Pombo, es más un ajustamiento que un crimen” (165).

Los delitos insignificantes es la historia de dos homosexuales: Gonzalo Ortega y el sofisticado “chapero” César Quirós. El adulto inhibido, con miedo y lleno de culpa, frente al desinhibido joven en busca de la presa diaria en la Gran Vía madrileña. Esta vez la presa es el oficinista bancario y escritor fracasado Gonzalo Ortega. Un cuarentón con una vida muy lineal, vida que el joven aportará luz, alegría, reflexión, y, a la vez, infelicidad. El joven Quirón encuentra en el adulto Ortega ese bienestar del joven que busca apoyo y regazo. “Tú me idealizas. Por eso me encuentro bien aquí. Donde mejor me encuentro” (p.112). Ante la sorpresa de Ortega, Quirós da razones del porqué de su bienestar con él.

“Contigo me siento valorado, apreciado... O sea, como Dios. Y con Cristina es al revés... No hay nada que explicar” (p.113).

El ciclo de la religación o el ciclo del bien –Poética del bien– es iniciado con la novela: *El metro de platino iridiado*. La valía y la calidad de la narración

¹¹⁹ Martínez Expósito, 2004, p. 174.

son reconocidos al ser otorgado el Premio de la Crítica, 1991, al novelista. Los críticos coinciden en valorarla como espléndida, compleja y elaborada (Martínez Expósito 2004, p.168), por los idiolectos, por las reflexiones filosóficas, literaria, amén del componente axiológico implícito.

El metro de platino iridiado no es una novela homosexual, a diferencia de las anteriores, por ejemplo, *Los delitos insignificantes*. Sin embargo, sí hay presencias homosexuales, como en la mayoría de las narraciones pombianas. La homosexualidad no está en primera persona, la protagonista no lo es. Sí en un segundo plano. La acción de la novela se desarrolla alrededor de cuatro personajes: María, la protagonista, y su marido Martín, el hijo de ambos, Pelé, la amiga de María, Virginia, y el hermano de María, Gonzalito. María es el eje de todos los personajes y el metro donde se miden y miran el resto.

La homosexualidad hace acto de presencia a través de los personajes de Gonzalito y Vélez. El primero tiene, como siempre en las novelas pombianas, unos treinta años, el segundo, más. Pero la reflexión homosexual no va en la línea Gonzalo-Vélez, sino en la línea iniciada en el cuento “Tío Eduardo” y seguida en la novela *El parecido*. Gonzalito, tío, y Pelé, sobrino, son el objeto formal de la reflexión. Pelé tiene en el momento de la narración unos catorce años, frente a los treinta del tío. Pelé se ha convertido en la razón de vivir de su tío Gonzalito. El drama del ya adulto Gonzalo es su identidad. Ésta se convierte en un drama privado. En esta novela, como en *El cielo raso*, intuimos abundante biografía del autor. Hay mucha experiencia personal en ciertas imágenes. Gonzalo es un frecuentador de parques nocturnos, también el novelista. El frecuentaba esos lugares furtivos para encuentros furtivos. Gonzalo consumió sustancias alucinógenas, Pombo también. Gonzalo se va a Londres, Pombo también. En la City Gonzalo no llega a desinhibirse, Pombo, por el contrario, sí lo hace. Londres le cambia; la City no cambia a Gonzalo.

La homosexualidad vuelve a estar marcada por el estigma de la infelicidad. Gonzalo no es feliz como es. El regreso de la City no le ha cambiado a mejor, sino a peor. Vuelve envejecido y afeado. Y en Madrid, Gonzalo se sumerge en un ensimismamiento patológico. Su vida está marcada por la ansiedad, la soledad, la depresión. La obsesión por su sobrino Pelé llega también a extremos patológicos. Obsesión que terminará en tragedia: la muerte de su sobrino por celos.

Pombo vuelve a desarrollar en esta novela la típica relación homosexual inhibida, silente, entre un adulto inmaduro y un púber. Una relación platónica, como la llevó tío Gonzalo con su sobrino Jaime, y como la llevó también tío Eduardo con su sobrino Ignacio.

En la novela *La cuadratura del círculo* (1999), Pombo hace una aproximación al mundo de la homosexualidad de una manera muy sutil. El narrador, en tercera persona: “Aquella tarde era ya otoño... Acardo contempla a la señora” (pp.14-15), va describiendo las vidas de esos personajes del siglo XII en

Aquitania y el contexto de la II Cruzada. La corte del Duque de Aquitania es un lugar para la relación secreta, y a veces no tan secreta, como bien lo refleja M. de Riquer en el texto *Los trovadores*.

Dejamos el mundo homosexual y nos fijamos en los otros mundos que van apareciendo en la narrativa pombiana. Los otros protagonistas.

4.11.2. Los otros representantes.

La narrativa pombiana es rica en personajes además de los homosexuales, en estamentos sociales y en grupos sociales. La vida social está representada por una estrategia binaria: Los de arriba y los de abajo. Dentro y fuera. Los de arriba configuran una clase media-alta burguesa, a la que pertenecen intelectuales y personas del sector servicios. Los de abajo configuran un mundo muy heterogéneo. El mundo de los sirvientes y chóferes, de los personajes de las germanías y forasteros, labriegos, etc., muchos de los cuales, son importantes para la trama de la novela porque en ellos y por ellos se expresan las grandes verdades. El tercer estado aparece en la trama de la novela sobre todo con sus peculiaridades idiomáticas: los idiolectos. Las hablas y las costumbres dan color y sabor a la narración. Además, el añadido que parte de estos personajes del tercer estado aportan a la narración es el de novela negra. Muchos de ellos navegan por la sordidez y la miseria moral, donde aparece la corrupción, el proxenetismo y la extorsión. Personajes todos de niveles bajos.

El mundo de las germanías y de la extorsión está representado por D. Manuel, el delincuente “ilustrado” en la novela *El parecido*. El mundo del trapiqueo, de la desconfianza, del chantaje se hace presente de una manera burda. El mundo del mal en carne mortal y carne viva, con todo su escozor. Pero a la vez se mezcla en todo ese mal otro elemento importante en la vida humana: La sexualidad. Pepelín es mirado con una “mirada súcuba” por Don Manuel. Pepelín está en una taberna tomando una cerveza. Allí llegan un grupo de los barrios bajos de Letona. Se va a producir la extorsión de Don Manuel a Pepelín por el caso de Nando Terrán, es joven burgués que ha sido sorprendido en una affaire trampa sexual. Habla Don Manuel:

“Aquí nadie deja nada. Estos dos, porque no les conviene. Y tú [Pepelín] porque tampoco. Con la mitad de lo que sé yo, fíjate bien, rico, con sólo la mitad, os jodo a todos vivos... y gratis, además. Al Jaime de los cojones, al Nadín, a ti, a doña María, a todos... Tengo hasta las fotos. Y tengo uno... uno que por motivos parecidos a los tuyos, o a los míos... escribe un reportaje a todo color sobre todo ello...” (p.107).

El mundo de la delincuencia también está presente en las novelas. En *El parecido*, Gonzalo Ferrer muere en manos de unos delincuentes con poca experiencia. Pombo, con unos trazos rápidos, como una pintura impresionista describe los personajes y sus hablas.

“Son dos figuras humanas [...] <¡Echa al suelo lo que llevas, cartera, reloj, todo, ahí delante, todo!> [...] No te pongas chulo. –Es un tono de voz exagerado, excesivamente feroz, quizá. [...] –¡Qué hablas tanto! La puta carta y calla. ¡La carta! [...] Fue innecesario el navajazo. Es la primera vez que roban así. Llevaba toda la noche con el tipo maldito [...] Quieren huir de aquí. Gritos. Los gritos. Tiene que callarse. Dos navajazos más. Cegaron los gritos –que no se oían ya, por cierto– a patadas. El grado de brutalidad se determinó por las patadas ésas, que desfiguraron a Ferrer del todo” (p.188).

El fragmento habla por sí mismo en cuanto al léxico y al comportamiento de los delincuentes: miedo, chulería, violencia. Es un fragmento de una muerte a lo pasoliniano, donde se ven las diferencias entre los de arriba y los de abajo.

El mundo doméstico también está presente en la narrativa, más en las novelas que en los cuentos. Y es curioso que lo esté relacionado, muchas veces, con la sexualidad de algún miembro de los de arriba. Dos novelas vendrían a ejemplificar cuanto decimos. La primera. *El héroe de las mansardas de Mansard* es un mundo de señoritos y de sirvientes, donde éstos emulan a los de arriba. Y entre emulación, relación y demás, se cuela en la narración un viril joven: Manolo, empleado de ultramarinos, que hace las delicias y favores a los de arriba, y los de abajo intentan que él haga lo mismo con ellos. En la elaboración de este personaje, Pombo ha recurrido no solo al léxico popular, que manifiesta el sociolecto al que pertenece, sino también a una inmadurez psicológica, para la edad que tiene, amén del tono de piedad que rezuma la descripción del personaje.

La situación es la siguiente. Manolo y Kus-Kús están hablando en la escalera de Mansard. El joven ha entendido que Nicolás está furioso con él porque ha discutido con su tía Eugenia por su causa. La estratagema del adolescente es ligárselo por medio de ese parecer enfadado. Manolo no entiende ese camino. Intenta explicar al crío que él y su tía no tienen nada de particular. Y para ello, la argumentación de Manolo es muy simple:

“–Tú es que lo tienes confundido lo de tu tía y yo, o sea, lo mío y la señorita Eugenia, que no es lo que tú crees, vamos. Yo no sé qué coño crees que hacemos ella y yo... Te juro que nunca hacemos nada... El otro día tampoco, palabra” (p.193).

En la novela *El cielo raso* el mundo doméstico está representado por dos hispanoamericanos: Siloé y Virgilio. Su contratación sorprendió a Carolina de la

Cuesta, hermana de Leopoldo de la Cuesta. Tanto que Carolina pregunta a su hermano: “¿Cómo has sabido que te convenían estos dos, con lo chinche que tú eres?”>. Pregunta que es contestada por el narrador a través de un estilo indirecto:

“[...] los había escogido porque le parecieron personas de otra época, servicio doméstico del siglo XIX, siempre deseosos de servir, siempre sumisos” (p.129).

Y no se equivocaba Leopoldo porque el corazón de Siloé se movía por la fuerza de “de aquél primer flechazo” y la movía a hacerse querer. La gastronomía fue el punto de unión, la aguja y el hilo. El encuentro con Leopoldo y las empanadillas causó un sentimiento “montañoso” (p.280). Sin embargo los fines y las intenciones no se corresponden. Una busca adentrarse en los deseos del otro para ser la dueña de la casa, del corazón. El otro busca “poder”.

“Poder, de pronto intimar hasta tal punto con su criada que sonara natural decir: <Desnúdate, Siloé, eso me encantaría. Yo también me desnudo, ¿ves?” (p.289).

En una serie de escenas oníricas y escatológicas, Siloé se convierte en objeto y centro de todo ello. Tal es así que Leopoldo le espeta: “Las mujeres, si os dejan, enseguida descubrís y amáis al niño que queda en cada hombre...” (p. 290).

El tercer estado de esta investigación no solo lo componen sirvientes que sirven para todo, sino también otra clase de personajes que da color y sabor a la narración. En la novela *El parecido* aparece ese personaje casi bufón, lleno vida y de color. El toque de humor que pone dentro del drama de la novela es como una tesela blanca rodeada de negrura. La ternura y la delicadeza de Pombo con estos personajes es visible.

“–Todas lloramos muchísimo en la misa –ronroneó en Faustino`s Chuli Herrera aquella misma noche–. Figúrate qué horror, sobre todo al final, lo guapísimo que estaba, la cara aquella de Cristo que tenía, jay, morirse cuánto favorece! (p.12).

Otras veces sale alguna vecina de escalera un tanto preocupada por el otro más que por ella misma. En el cuento “El cambio” (R) encuentra el lector uno de esos ejemplares. La descripción que hace el narrador del cuento es muy sustanciosa:

“Matilde es aceitosa y blanca. De gelatina cuajada y muy blanca y grandes, inverosímiles pecho de piedra. [...] Es agresivamente devota como si pretendiera pro-

bar que es su apariencia, a pesar de las apariencias, perpetuo Templo del Espíritu Santo. Comulga desafiante los domingos” (p.145).

El mundo de la narrativa pombiana es muy rico como queda reflejado a través de estos pequeños ejemplos. Ahora nos fijamos en las formas.

4.12. Algunos aspectos formales.

No es nuestro objetivo de esta tesis el análisis de los aspectos formales de las novelas, sin embargo, me limitaré a enumerar muy brevemente algunos aspectos generales de las formas a tener en cuenta.

La morfología narrativa es muy variada y muy diferenciada. Veamos qué morfología caracteriza a la novela pombiana.

4.12.1. Estructura y forma externas.

Es notorio que el proceso de elaboración de una novela seguido por Pombo es complejo. El novelista suele recurrir, según ha contado en numerosos foros, al dictado, por economía de tiempo y por razón de familia, para la elaboración de una narración. Después vuelve a leer en voz alta lo redactado y amplía lo redactado. Así hasta una tercera y, a veces, una cuarta redacción.

“Para mí es muy importante la conversación. Yo dicto las novelas, las cuento tres veces. El muchacho que trabaja conmigo oye las novelas tres veces. En parte eso procede de un origen familiar. Nosotros éramos una familia de gente habladora. Era importante sentarse a hablar. Y, para mí, sigue siendo importante” (p. 12b)¹²⁰.

Sabido lo anterior, Pombo apunta algo más. “Yo tuve una fase maniática de corregir las cosas”. En la novela *El rey*, “trabajé muchísimo en el fraseo”. Una “cierta conciencia de la exactitud de la frase narrativa es importante para que la prosa no sea aburrida”¹²¹. Por consiguiente, la narración pombiana está muy elaborada, cuidada, a lo fray Luis, y tiene, diríamos, color y mucha sonoridad.

La complejidad de la estructura y la pluralidad de estilos narrativos son características sobresalientes de la novela pombiana. La estructura formal de las novelas, los cuentos los dejamos aparte, se caracteriza por el polimorfismo. Hay novelas que están fragmentas en capítulos, otras en secuencias y otras en apartados, aspectos, estos últimos, que constituyen la narración como un con-

¹²⁰ Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, o.c., 12b.

¹²¹ Ródenas de Moya, o.c., pp. 12c, y13a.

junto de momentos de las vidas de los narradores. Por ejemplo, en su primera novela: *El parecido* (1979), Pombo marca las secuencias narrativas con numeración romana. En total hay doce (XII). Sin embargo, en cada ¿capítulo?, hay subdivisiones. Los capítulos I, III, IV, V, VI, y VII son monotemáticos; los capítulos II, IX, y XI, son bitemáticos. El resto de los capítulos, el VIII y el XII, tritemáticos. Y el X es cuadratemático. En resumidas cuentas, la primera novela pomboiana es un trabajo “corto” de 199 páginas. Con el inicio dedicado a su profesor, J. L. Aranguren, y con una cita de Platón de *El sofista* 236a-b** (p. 9). Un inicio muy culto y muy platónico. La última, *El temblor del héroe* (2012) lo hace con numeración romana: I, creemos que ha habido un error en la impresión, y se ha confundido el número 1 con el número romano I (p.7), el resto está con numeración arábiga. Cada capítulo está rotulado con un título. Por ejemplo, el primero (I) está titulado así: “La casa de Román” (p.7); el último, el número veinticuatro (24), está rotulado así: “Réquiem” (p.211). La primera como ya hemos indicado es una novela corta con un volumen de 199 páginas. La última es una novela intermedia, 222 páginas.

El resto de las novelas varía las formas. Las novelas del primer ciclo, el de la insustancia, se caracterizan por el heteromorfismo. A saber. *El héroe de las mansardas* (1983) está construido sobre capítulos con numeración romana. En total hay veintidós (XII) capítulos, a lo largo de 205 páginas. Algún capítulo está secuenciado en varias subpartes. Por ejemplo, el primero termina con la separación entre Manolo, sube a casa de tía Eugenia (pp. 185-200). La segunda secuencia empieza con la denuncia de Kus-Kús a la policía (p. 200). Termina como empieza: “aquella casa, de aire francés, con mansardas enormes...” (pp.206-207). Las novelas siguientes son homogéneas en cuanto a la morfología. *El hijo adoptivo* (1984) está fragmentado en secuencias. En total dieciséis. No hay título alguno. La edición de Anagrama que manejamos es una novela corta: ciento cuarenta páginas (140). En cuanto a la novela: *Los delitos insignificantes* (1986), cincuenta son las secuencia que hemos anotado. Secuencias sin título alguno. Y la paginación, ciento noventa y nueve páginas (199), en la edición de Anagrama (colección compactos) que manejamos. La separación de secuencias está marcada por el punto y aparte, seguido por el espacio en blanco entre secuencia y secuencia.

El héroe de las mansardas recoge en la página 5 el galardón que obtuvo: I Premio Herralde de Novela (1983), y los componentes del jurado, así como la votación que obtuvo para el galardón: “por unanimidad”. *El hijo adoptivo* hace lo mismo que su antecesora. En la página 7, se hace eco del resultado de “finalista” del I Premio Herralde de Novela (1983).

La narrativa del ciclo de la “religación” o de “sustancia” es muy heteromorfa. Inicia la narrativa la novela *El metro de platino iridiado* (1991), donde sigue la misma técnica de secuenciación que en las anteriores. Esta novela es más larga. La edición que manejamos de Anagrama (colección compactos) tiene

cuatrocientas veintinueve páginas (429 pp.). Secuenciadas están también las novelas: *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993), *Donde las mujeres* (1996), *El cielo raso* (2001) y *Una ventana al norte* (2004). La paginación es muy variada. Va desde una paginación sencilla, como *Aparición*, 191 pp; *Donde las mujeres* es más larga: 280 páginas; *El cielo raso* es una novela larga: 324 páginas; y *Una ventana al norte* tiene 314 páginas. *Una ventana al norte* fue galardonada con el Premio Salambó. Ésta última es diferente a las demás en tanto que está epilogada. El “Epílogo” (pp.305-315) está nominado: “Este es mi epílogo de autor. Yo soy el autor...” (p.305). El final de este Epílogo tiene cierta relación con el inicio de la novela *El parecido*. Allí se recurría al Sofista de Platón para hacer ver al lector que la realidad tiene diferentes caras, y depende de en qué lado se vea esa realidad se percibe de una u otra manera. Luego está *La cuadratura del círculo* (1999) con cuatrocientas diez páginas (410 pp.). Ésta tiene algunas diferencias en relación a las demás, amén de ser novela histórica y trasladar la acción al siglo XII, a la corte de Aquitania en pleno auge de la II Cruzada. La novela está dedicada a una persona que ha pasado muchas horas caligrafiando holandesas: Ernesto Calabuig (p.8). En cuanto a la estructura formal, la novela está fragmentada en partes. En total hay siete partes. Y cada parte está troceada en secuencias numeradas. El lector tiene delante de sí un total de setenta y nueve secuencias. En realidad la novela tiene cuatro grandes partes: La estancia de Acardo en el castillo de su padre y de su tío; la emigración a la corte del Duque de Aquitania, y la etapa en que Acardo deja el siglo junto al Abad Bernardo de Claraval. La última etapa sería cuando Acardo es milites Dei en Jerusalén. *La Cuadratura del círculo* fue galardonada con el Premio Fastenrath de la Real Academia Española.

Fuera del ciclo de la “religación” están las novelas extensas, *Contra natura* (2005), con quinientas sesenta y una páginas (561 pp.), y *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), con cuatrocientas cuarenta y dos páginas (442 pp). La novela fue galardonada con el Premio Ciudad de Barcelona. Su estructura morfológica es sencilla. Está fragmentada en capítulos con numeración arábiga: 50. La novela tiene un “Prólogo” (557-561), en el que empieza con una exhortación: “Desde el principio quise que esta novela fuese un alegato contra la superficialidad” (p.557). Hay toda una declaración de intenciones muy concretas y un alegato ético. La novela está cerrada con un índice. La otra novela es *La fortuna de Matilda* (2006), y Premio Planeta (2006). La novela está dedicada a su amigo J. A. Marina. La estructura formal de la novela es tripartita. La “primera parte” está dedica “Al Asubio”, y recoge los capítulos, con numeración romana, del I al XXII. La “segunda parte” se la dedica al matrimonio Juan y Matilda, y se desarrolla entre los capítulos XXIII y XXIV. La “tercera parte” está dedicada otra vez “Al Asubio”, desarrollada entre los capítulos XXV y XLIV. Hay desproporción entre un bloque y otro. La primera parte tiene veintidós capítulos, desarrollada a lo largo de ciento noventa y tres páginas (193 pp.). Va desde la página

9 hasta la 202. La segunda parte es muy corta, apenas dos capítulos, con cuarenta y cuatro páginas. Va desde la página 205 a la 249. Y finalmente la tercera parte es la más voluminosa: treinta capítulos, a través de 181 páginas. La novela está terminada con un elenco cronológico de galardones de la Editorial. Inicia el listado Juan José Mira con la novela *En la noche no hay caminos* (1952) y termina el elenco la novela que nos ocupa: *La fortuna de Matilda Turpin* (2006).

En el año 2007, Planeta encargó una reedición con una nueva prologación del novelista sobre la vida de San Francisco. Á. Pombo tituló así la edición: *Vida de San Francisco de Asís. Una paráfrasis* (2007). Esta edición contiene un “Prólogo” y un “Epílogo”, además de un índice, al principio. La “paráfrasis” está fragmentada en torno a doce capítulos en numeración romana: XII, y rotulados cada uno. Por ejemplo, el I, está rotulado así: “Por el camino de la hermana muerte”. La novela no es larga, sus 187 páginas hace una lectura legible y no pesada. En el “Prólogo”, Á. Pombo advierte la razón de la reedición y del porqué el uso de “paráfrasis”. Una razón es “comercial”, la otra, más fuerte, aunque difusa, “pero más poderos que la comercial: describir una experiencia cristiana concreta” (p.11).

En el “Prólogo”, Á. Pombo aclara algunas dudas a cerca de él y sus creencias.

“Cada vez que me preguntan si soy cristiano y digo que sí, tengo que preguntarme a mí mismo a continuación qué clase de cristiano soy. No sé qué clase de cristiano soy. Supongo que la versión del cristianismo que da la Iglesia católica romana es en parte incompatible con la mía, que se parece más bien a un cristianismo reformado, por lo menos en la medida en que he prescindido de una gran parte de las mediaciones institucionales en mi relación con Dios” (p.14).

En el “Epílogo” titulado “tranquilo”, cap. XIV, páginas 177 ss, Pombo se pregunta retóricamente si “¿Hacia falta leer de nuevo o por primera vez la vida de San Francisco de Asís? Á Pombo ve explicando en él las fuentes originales que le han servido de inspiración, entre ellas la de la BAC. Pombo se siente satisfecho del trabajo y del tema: “Me alegra poder incorporar mi nombre a la larga lista de escritores, historiadores y filósofos que han escrito vidas del santo” (p.177). “[H]e redactado este texto con entusiasmo y con alegría y con todo el detenimiento que he podido, del mejor modo que he sabido” (p.186).

Muchas de la novelas comienzan *in media res*, aspecto característico pombiana. “Los señores generalmente estaban fuera” (p.7) es el inicio de *El héroe de las mansardas de Mansard*; “La despedida de soltera fue en casa de tía Eugenia”, el inicio de *El metro de platino iridiado*. Las hay que empiezan con un recuerdo: “Lo primero que Gabriel Arintero recuerda es un sentimiento de intenso placer...” (p. 9), leemos en *El cielo raso*. La novela *Donde las mujeres co-*

mienza con un diálogo entre tía Lucía, la protagonista, “yo” y la hermana de la narradora: “Violeta y yo”:

“–¡No se la puede tomar en serio a Nines! Que lo que tenga sea un padecimiento no se lo discuto yo ni nadie. Una enfermedad es lo que no tiene” (p.7).

En el caso de *El cielo raso*, su protagonista, Gabriel Arintero, se nos da a conocer por medio del narrador omnisciente. El lector sabe que toda la novela irá alrededor de él.

“[P]ara Gabriel Arintero nunca dejaron de ocupar el primer lugar de sus recuerdos cada vez que hacía memoria. Cincuenta años después sigue ahí esa imagen indiscutible y vibrante como una frase certera, como un dato absoluto. Todo lo demás que después vino –mucho tiempo después, tal vez un años entero– pareció estrellarse contra aquél placer...” (p.9).

Hacemos una apreciación estética. Las novelas de la Editorial Anagrama son de tapas flexibles, la letra más pequeña, con formato más pequeño también. La estética de Planeta es muy diferente. Tapas duras, tamaño más grande, letra más grande y más legible. Se percibe una edición más cuidada. Diríamos que Planeta es más comercial, cuida el marketing de tal manera que el producto entre por los ojos, después por la cabeza. Una novela dirigida más al consumo, al volumen.

Dejamos las formas y afrontamos el mundo simbólico humano, el mundo de los símbolos pobianos.

4.12.2. Simbolismo y ritos de paso.

La novela pombiana es rica en símbolos de toda clase y en ritos de paso. Es muy frecuente la parición en la narración la casa como lugar cerrado, la casa deteriorada, dejada, también el sol, la muerte, por citar algunos ejemplos, que ejercen una función importante.

Uno de los recursos simbólicos más presentes en la narrativa pombiana es la casa. G. de Bachelard en la *Poética del espacio* reflexiona sobre la casa y sus espacios internos con el fin de poner de relieve la imagen poética del espacio bajo el signo del hombre feliz. Toda la reflexión doméstica tiene la finalidad de simbolizar los distintos estados del alma. Y Chevalier y Gheerbrant recogen en su *Diccionario de los símbolos* que la casa tiene una simbología femenina, con el sentido, y aquí hay una gran aportación del psicoanálisis, de refugio, de seno

maternal, de protección, y de recuerdo del seno materno¹²². Quizá Pombo vaya en esa línea de los críticos mentados, porque la casa es un estado, es una posición espacial, psicológica y ética. Dentro de la casa hay que resaltar los espacios íntimos de los personajes: habitación, despacho, cocina, etc.

En la novela *El parecido*, la muerte aparece bajo el símbolo de un motorista. Eros y thánatos se mezclan de una manera exquisita en una escena elegante, como lo sabe hacer Pombo. Gonzalo Ferrer deambula todo el día por Letona. Ha entrado la noche y se aleja de la ciudad por la autovía, andando, un tanto despistado. De repente es abordado por un motorista que le pareció a Gonzalo “agigantado, amenazador” (p.54). Gonzalo no va a ninguna parte según responde al motorista. Y éste a “cualquier sitio” (p.55), según el motorista. En ese encuentro en cualquier sitio el simbolismo de la muerte es patente; el ambiente también. Es media noche, serían las dos o las tres de la madrugada. Gabriel Ferrer explica al motero que escribió un *roman de gare*, esa novela corta gustó mucho a su sobrino Jaime. Gabriel explica que había muchas escenas como esa de la noche, donde los personajes hablan “al pie de despedidas”, “al borde de un vacío eterno” (p.80). El motero enciende el encendedor, el ambiente, indica el narrador, se ordena “como un fuego fatuo que un ramo de aire inmediatamente apaga” (p.80). “Hace frío”, indica Gonzalo Ferrer.

La simbología relacionada con la vida es evidente en algunas novelas pombianas. En concreto la transición de un estadio evolutivo: la niñez, a la pubertad es un asunto vigente en la narrativa¹²³.

La novela de aventuras es una forma literaria muy antigua en el mundo de la literatura por sus connotaciones existenciales, morales y religiosas. Ulises (Odiseo) emprende un viaje en el que se hace hombre. El Caballero Zifar (s. XIV) y el *Amadis de Gaula* (s. XV) son otros ejemplos donde los protagonistas adquieren una personalidad. A través de esas experiencias que tienen que afrontar en el camino se van formando como héroes.

Á. Pombo recurre también a los viajes como evento transformador de la vida de un personaje. Varias son las novelas de viaje y aventuras donde los personajes se transforman. Estas novelas pertenecen al segundo ciclo de su narrativa, o ciclo de la religación. En la literatura del exilio, o primera narrativa: los cuentos: *Relatos*, apenas hay ese tipo de aventuras. Quizás un bosquejo lo encontramos en el “Regreso” [I]. Eduardo Valero se pone en marcha, deja Londres y viaja al Norte de España, Torruenga, para encontrar-se con su antiguo amante Juan Azal. Diríamos, parafraseando a M. Proust, que Eduardo va en busca del tiempo perdido. Eduardo “vive en una irrealidad. Inventa todo para seguir viviendo”. Cuando está delante de Juan, su antiguo amigo, “la única cosa clara de

¹²² Cfr., voz: “casa”, en Chavalier, J-Cheerbrant, A., *DS*, Barcelona, Herder, 1995, p. 259; cfr. también Puellers Romero, L., *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*, Madrid, Verbum, 2002.

¹²³ Tenemos presente en este apartado el artículo de la Dr^a. Sánchez, Y., “El arte de cortarse las uñas. Ritos de paso en las novelas de Álvaro Pombo”, *CN*, o.c., pp.151-161.

su pasado”, se da cuenta que el pasado es ilegítimo, y que cualquier recuperación del mismo es una quimera y un tanto egoísta.

La novela de aventuras que recoge una serie de acontecimientos importantes en la vida del protagonista que le cambia es *La cuadratura del círculo* (1999). Después vendrá otra novela de aventuras, *El cielo raso* (2001). En 2004 Á. Pombo escribirá *Una ventana al norte*, novela en la que se recoge la lucha religiosa cristera.

Dejamos el mundo simbólico y de los ritos de paso y nos introducimos en el mundo del drama en las novelas pombianas.

4.12.3. Acción dramática.

El drama del ser humano radica en ser-en-el-mundo hombre en un mundo hostil en el que no le queda otro remedio que ir hacia delante y construirse pese a todo. Para ello ha de luchar contra sí mismo: pasiones, deseos, anhelos, limitaciones, con el otro o contra el otro: la gravísima distancia entre lo que es uno y lo que se percibe de él y, a veces, se espera. Y contra lo otro: el medio que también le es hostil. Y según cómo es ese yo contra lo Otro. Hay personas que también se ven enfrentadas desde su dimensión espiritual contra la Trascendencia. La lucha contra ese Ser invisible, pero poderoso, se convertirá en una tarea estéril, por eso trágica.

Desde esta perspectiva polimórfica, en la novela pombiana el lector se enfrenta a personajes cuyo drama consiste en ser ajenos a sí mismos. El drama de la ajeneidad está presente en el contexto propio, y con los demás. En la novela pombiana, como bien ha confesado el propio novelista, el absurdo y Sísifo se conjugan en la lógica de la narración¹²⁴. En consecuencia, la acción dramática es muy rica en la narrativa pombiana. Y la construcción novelesca pombiana con sus estrategias, situaciones, recoge ese ser en el mundo y ese aspirar a ser sin conseguirlo, porque hay un gran desfase entre deseo y realidad.

Así mismo el tono trágico también da color a la novelística pombiana. La construcción narrativa pombiana resulta dramática desde el origen hasta el final. Los finales son casi siempre trágicos: La muerte en su vertiente del suicidio. Encontramos elementos trágicos en los personajes: Gonzalo Ferrer muere en manos de unos delincuentes (P); tía Eugenia muere ahogada (HMM); Gonzalo Ortega se precipita por la ventana (DI), y el “trágico empujón” en el que muere Pelé, el hijo de María (MPI). Desde un punto de vista espiritual, dos ejemplos pueden clarificarnos en torno a la presencia de esos elementos trágicos en la novela pombiana. La gran desilusión de Kus-Kús

¹²⁴ Cfr., en Nallet, T., “Polifacetismo de la novela de Álvaro Pombo”, en *CN*, o.c., p. 104, nota nº 29.

en *El héroe de las mansardas de Mansard*, y el desengaño de dos personajes. Uno, el de la narradora de la novela *Donde las mujeres*; el otro, el desengaño existencial al que tiene que enfrentarse al final de su vida Acardo, en la novela *La cuadratura del círculo*. Angélica ve cómo su vida queda trunca, encerrada y encarcelada junto a su suegro y amante Juan en la novela *La fortuna de Matilda Turpien*.

El drama de los *dramátis personae* de los cuentos insustanciales: *Relatos sobre la falta de sustancia* está en que no se desarrollan como tales. Como en el final del cuento “El puente”: “No ha sucedido nada” (p. 90); nada sucede. Y por tanto, “no hay conclusión ninguna porque nada concluye” se advierte en otro de los cuentos: “Las silenciosas tazas del desayuno” (p. 48). Ensimismamiento, egoísmo, insensibilidad, inconexión con sus propio yo y sus necesidades. Tío Eduardo está encerrado en sí mismo, y en un matrimonio fracasado. En una vida rota. Cuando el narrador informa al lector sobre la muerte de la esposa de Eduardo, previa enfermedad, es dramática la información y la situación que ha generado tío Eduardo.

“La muerte de su esposa le cohibía como nos cohiben a veces los sentimientos ajenos. A última hora, cuando no pudo más, salió de viaje dejando a doña María con la enferma. Regresó el día del funeral. Luego murió Adelita” (R, “Tío Eduardo”, p.13).

El hombre ante la muerte se rompe y rompe con todo aquello que le rodea. Esa es la gran tragedia no soportar la cara de la muerte.

Martín en *El regreso* [II] se enfrenta con la tragedia del olvido un drama un tanto unamuniano y, por cierto, muy antiguo. Ya se hace eco de él el Antiguo Testamento. Allí, la gran tragedia está en ser olvidado desde Yahvé hasta la comunidad. El Hades es la nada, el no recuerdo y también que nadie te recuerde, incluso Yahvé. Pues para Martín también. A pesar de su fama por su gran libro, *Andanzas de Iriarte*, los más cercanos no le reconocen, no quieren reconocerle. Se ha convertido en un extraño.

“Te hemos olvidado. No faltas ni haces falta. No esperaba de ti semejante falta de tacto” (p.77).

Su hijo llega a decirle con una indiferencia gélida:

“La muerte es cosa tuya. Nosotros acabamos de alquilar un bungalow en Marbella. Yo voy a casarme. Haber sido y no haber sido es lo mismo” (p.77).

Martín, en un alegato desesperado y de desesperación, suplica a su hijo piedad, piedad que es negada por su hijo.

“–Te piedad de mí –repite monótonamente Martín Herrero.

–Ten piedad de nosotros –responde el muchacho–. No somos parte de una fábula. España es España. Regresa al fruto de tu vientre” (p.78).

Lo tragicómico está presente también en el ciclo de la insustancialidad. En la novela *El parecido*, es Gonzalo Ferrer el representante de ese drama. Ha muerto su sobrino Jaime. Han ido a las exequias, un domingo por la mañana. Terminados los ritos: exequias, enterramiento..., vaga desesperado por las calles y parques de Letona. Llegada la noche deambula por el viejo barrio del puerto, zona en la que los delincuentes andan a sus anchas. Abordado por dos, en la confusión, muere en las manos de los delincuentes.

En esta novela, como en otras, el lector puede observar como Pombo se redacta con técnicas cinematográficas y teatrales. De tal manera que el narrador focaliza las acciones y los personajes como si llevara una cámara de televisión, que utiliza para describir, así como para captar los sentimientos. A la vez, el lector lee los pensamientos que pasan por los personajes mientras dura la escena.

Volvamos con tío Gonzalo. En la Avenida Central de Letona, el narrador lleva al lector al pensamiento del tío que está pensando:

“ <... Apenas distingo nada ya, ni siento ya los sentimientos, hice trampa contigo, primero hacías trampa tú [Jaime] y luego yo, los dos hacíamos un poco de conciencia y representación del otro, luego yo con otros, gestos muy desiguales, sitios muy desiguales, fascinantes, era por recobrar la fascinación primeriza, tú parecías ido, arrepentido de quererme, de no sé qué, de querer ser como yo quizá ... ¡Yo mismo quería ser igual que tú para que pudieras adorarme fácilmente!>” (p.177).

Introspección, y en ella, remordimientos, culpabilidad, soledad... Quería ser como tú. Querer ser y no poder ser. El drama de no sabernos quienes somos.

En la noche de autos, cuando es abordado y zarandeado por los delincuentes, el pensamiento de Gonzalo es tragicómico. El narrador pone ante el lector una serie de valoraciones a cerca de Gonzalo y su existencia.

“Viejos hábitos reflexivos, vanidad personal, incluso, acerca de su capacidad de persuadir hablando, hace decir a Ferrer:

“–Nunca me he movido. Esa es mi enfermedad mortal” (p.187).

Ahí radica el drama de Ferrer. Ahí está su enfermedad mortal: la inacción; no ha arriesgado, y porque no lo ha hecho, ahora la conciencia le pasa factura: ha dejado de ser muchas veces. Por eso está muerto.

En la novela *El héroe de las mansardas de Mansard*, ¿Dónde radica el drama de Julián, el héroe trágico que recuerda a otro héroe trágico también, Edipo? La conjuntivitis del doméstico le impide ver la realidad que le rodea y su propia realidad. Su tragedia está en ponerse en manos de quien no debe. Y en la novela *Los delitos insignificantes*, ¿Dónde radica la tragedia de Gonzalo Ortega? Él no tiene conjuntivitis como Julián, pero sí sufre de ceguera al no darse cuenta del depredador de maduros que tiene delante: César Quirós. Ante sí, Gonzalo tiene mucho que afrontar y confrontar. Tiene que dar carta de naturaleza a su homosexualidad confrontada en el espejo Quirós. Significa eso no ignorar lo que tal condición significa dese sí mismo (ontología). No ignorar tampoco que por muy legítimo que sea ser así hay que desmentir, al menos en la cabeza de Ortega, un orden inmemorialmente concebido de otra manera, de otro modo. Las causas se invierten. La causa formal ahora es el otro, la causa final también está invertida, ya no es amorosa, sino genital. Lo inverosímil se convierte en verosímil. Cuando en el inicio de la novela se produce el primer encuentro entre Gonzalo y César en una terraza veraniega de la Gran Vía madrileña, el narrador advierte que “verosimilitud e inverosimilitud intercambian rápidamente sus papeles” (p.5). La verosimilitud no es sólo una situación sino también un comportamiento moral también tan irremediable como revelador de las inconsecuencias del ser menesteroso que es el ser humano. También a esta situación ha de hacer frente Gonzalo. Es mucha realidad la que se le viene encima a Ortega. Realidad inverosímil convertida en verosímil, o en la cabeza de Ortega, ¿inverosímil? Lo inverosímil puede parecer estimulante y desconcertante a la vez. En el caso de Ortega y Quirós acaba por revelar lo que tiene de siniestra. Ortega se da cuenta. Sabe qué le viene encima. Lo sabe. Y porque sabe la tragedia que está viviendo y va a venir, siente, como bien deja claro su correligionaria narradora de *Donde las mujeres*, como un malestar que no alivia ninguna distracción, ni siquiera ahora el atractivo y viril César Quirós. Al contrario, lo agrava. Siente, como la narradora, que el “malestar – como aprendí después, años después, leyendo a Kierkegaard– era simplemente angustia que coincide con todo lo que somos e impregna todo lo que queremos y sentimos, todos los utensilios y significados, de tal suerte que cualquier cosa, por mínima que sea, revoca la decisión que tomamos de no dar más vueltas al asunto y tomarlo como es”¹²⁵. Gonzalo no revoca no dar más vueltas al asunto, sino que piensa todavía más en él. Cuando en la quincuagésima secuencia, Ortega se precipita al vacío, se lleva consigo todo.

¹²⁵ Cfr., *Donde las mujeres*, o.c., pp. 149-150.

Igual que se cierra la puerta de un portazo (p.199), así también se cierra la vida de Ortega, trágica y trágicamente, de un portazo. Lo inverosímil se convierte en verosímil, se convierte en realidad. Es “esto lo que buscaba”, se pregunta Ortega, “¿no es esto? Un final feliz” (DI, p.199).

4.12.4. Introspección psicológica y retrospección.

Desde un punto de vista técnico, la novela pombiana está caracterizada por la introspección psicológica y la retrospección. Empecemos con ésta última. “He vuelto a ver el envés de mi vida /Y no lo parecía”, indica el yo lírico en “Protocolos” (nº 122, vv. 16 y 17). Y eso parecen afirmar muchos de los narradores de los cuentos y de las novelas pombianas. Así va narrando el protagonista, anónimo, del cuento “Tío Eduardo” (R). “Recuerdo” “cuentan...”, “según dicen..” “Yo recuerdo”,

“Un día a principios del verano –recuerdo que fue unos pocos días antes de las ferias porque habíamos ido a ver armarse el Circo Price y los tenderetes del tiro al blanco– llegó a la casa del verano un sobrino de tío Eduardo, Ignacio” (p.19).

“Sugard-Daddy” (R) también empieza con una retrospección del narrador omnisciente sobre la historia vivida por el protagonista: Manuel.

“Después de aquello –y el propio Manuel prefería aludir de este modo abreviado y abstracto a su relación con el muchacho– se encerró durante muchos años” (p.126).

También los protagonistas de las novelas *El hijo adoptivo* y *El cielo raso*, por poner dos ejemplos, inician su andadura narrativa con retrospecciones. La primera, Pancho, el protagonista de la historia indica al lector qué no es. Una postura apofática. “No soy... no soy... no soy” (p.11). Esta anáfora negativa nos recuerda a A. March y sus sonetos comparativos “yo som..”. “Todo parece que fue ayer”. “Durante años mi madre era lo único que había” (p.11). Los verbos: “comencé”, “fue a mediados de mayo”, “No sentí asco”, “Había sido un día lluvioso”, trasladan al lector al ayer de unas vidas vividas. Una finiquitada. En esta novela aparecen oscilaciones entre el pasado y el presente.

El protagonista de la novela *El cielo raso* también nos traslada “cincuenta años después está ahí esa imagen” (p.9). El narrador, al empezar la

novela, lleva al lector a la mente y al recuerdo de Gabriel: “Lo primero que Gabriel Arintero recuerda es un sentimiento de intenso placer...” (p.9).

Por otra parte, Pombo aprovecha, siempre que puede, la posibilidad de la narración para introducir al lector en el pensamiento de los personajes, informándole de sucesos, y permitiendo que el personaje exprese la intensidad de sus sentimientos y sus conflictos, dándole ocasión de reflexionar antes de tomar una decisión. Por ejemplo. El cuento “El regreso” (*R*) recoge la introspección que Eduardo Valero se hace cuando vuelve de Londres a España, a Torrega, para visitar a su antiguo amante, Juan Azal. Una vez en casa de Juan, recibido por su esposa, el lector asiste a una emanación de sentimientos importantes. Esa mujer, la esposa de Juan, informa el narrador al lector, “sabía de sobra quién era [Eduardo] y de dónde venía, sabía de sobra lo importante que había sido su relación con Juan”. En ese momento, en la cocina, la conversación se ha parado. Eduardo observa. Su pensamiento lo hace visible al lector:

“¿Por qué no me pregunta nada?>, pensó nerviosamente. Le avergonzó aquella vehemente necesidad de asubirse en el lugar común, como un oficinista. ¿No es Londres, al fin y al cabo, un tópico perfectísimo? <Mal educada>, pensó, sin motivo ninguno” (p.55).

En la novela del “ciclo de la sustancia”, *Donde las mujeres* (1996), la protagonista, “yo”, después de ser informada de su ilegitimidad familiar en la parte paternal, en un tono melancólico, informa al lector de su estado. Y el narrador lleva al lector a al corazón de ese “yo” defraudado, dolido y amargado. “Era verdad, pensé, y pensé de nuevo:

“No tengo la más mínima legitimidad porque no he sido capaz de tomar todo lo ocurrido a la ligera. Este sentimiento de amargura que ahora siento demuestra que soy hija ilegítima de mi madre y de un cualquiera, un arquitecto de Madrid, presuntuoso, cobarde y falso” (p.278).

¿Estamos ante una queja metafísica de desvinculación? El ser humano se siente vinculado a muchos, y ese vínculo le produce seguridad, confianza. Cuando falta, surge en el interior humano esa queja, ese estar desnudo, esa preocupación de impertinencia que sufre y siente ese “yo” femenino desvinculado de la familia.

Una de las novelas que más incide en la introspección psicológica es *Los delitos insignificantes* (1986). Á. Pombo ha recurrido a la focalización en el personaje en primera persona. En este caso, el personaje, Gonzalo Ortega, es visto por el narrador desde su interior, y a él lleva al lector para que sepa

qué ocurre en su pensamiento. Seguimos a Garrido Domínguez (1996). Y el lector percibe en la mente de Gonzalo Ortega grandes reproches, falta de autoestima, un fuerte sentimiento de culpa. La situación es la siguiente. Gonzalo y César Quirós se han visto en la cita de todos los días. En un momento César pregunta a Gonzalo su relación con la mujer. Ésta pregunta es vivida en el interior del corazón de Gonzalo como una agresión. En ese momento, el narrador traslada al lector a la mente de Gonzalo:

“si es que ha acertado, el muy cabrón, el pobre crío. Si es que me ha dicho la verdad... Y eso es lo que me falta: un par de huevos” (p.103).

El pobre Gonzalo no se quiere. Ese incidente le provoca una introyección de agresividad hacia sí mismo patológica.

“Hay casos, como el mío, en que la incapacidad de ver a la mujer como lo que es, en su belleza, es un trastorno metafísico, es una impotencia ontológica, es un no poder ser, llegar a ser quien eres desde siempre” (p.103).

La pobreza espiritual lleva a Gonzalo a revisar su vida. Un incidente sin importancia desencadena un grave altercado en el poco yo de Gonzalo.

“Y yo, que estoy aquí, dándole vueltas a mi vida, en este piso de soltero, en un meuble, si lo primero que tenía que hacer era no ser, eso lo primero, arrepentirme, decir he fracasado, decir he aquí los restos de mi vida, acógeme en tu seno, Padre, acógeme en tu seno, urdimbre y misericordiosa de la nada, dulces ubres maternas de la nada...” (p.104).

En general, los narradores son en primera persona, y siguiendo a Garrido Domínguez (1996)¹²⁶, es el narrador el que acomoda la narración a sus propios gustos e intereses e impresiones, para transmitir una forma de ser y de ver la realidad, así como para transmitir también una manera de pensar sobre algo, sobre alguien.

Vamos a trabajar el último capítulo de las características de la novela pombiana. Y lo vamos a hacer preguntándonos sobre la filosofía y la religión en sus novelas.

4.13. Álvaro Pombo: ¿novelista filosófico?, ¿ético?, ¿religioso? La narrativa que encontramos en sus novelas.

En este último capítulo reflexionamos sobre si la narrativa pombiana, novela y cuento, es filosófica, ética y religiosa. Habría que preguntar en una primera aproximación, después de todas las características, si ¿Álvaro Pom-

¹²⁶ En *El texto narrativo*, Barcelona, Síntesis, 1996, p.281.

bo es un novelista filosófico y moral?, ¿si lo es religioso? Después, en una segunda, ¿qué relación hay entre su novela, su filosofía y moral?, ¿qué entre su novela y la religión?

Hay críticos que han visto en la narrativa de Pombo cierto mensaje ético. Por ejemplo, T. Nallet percibe en la novelística pombiana una marcada naturaleza ética¹²⁷. Para el profesor de la Universidad de Grenoble III este “nuevo aspecto” descansa en la naturaleza de la narración. ¿Cómo es esa narración? En la novela pombiana hay algo “subyacente” que hay que saber leer, interpretar; hay que hacer una hermenéutica. La reflexividad del autor y la del lector exhortan a valorar los actos individuales y a tomar “conciencia de las posibles consecuencias de las decisiones personales”¹²⁸. Cuando Alfonso en el cuento *Las luengas mentiras* miente delante de su novia y de sus suegros, después, es inquirido por Silvia a explicar “[p]or qué le has dicho eso a papá?”(p.35). Es decir, ¿por qué ha mentido? La pregunta implícita del novelista que lanza al lector es: ¿Qué ha llevado a Alfonso a mentir delante de sus suegros, y delante de su novia, Silvia? “Me fastidiaba cojear a última hora... Pensé que era mejor” (p.35) indica el mentiroso. Y al oír su novia semejante respuesta le responde:

“—¿Cómo va a ser mejor decir una mentira? Una mentira que además era innecesaria. Papá sabe de sobra que vas bien, le es igual que acabes ahora o en septiembre...”(p.35).

Hemos leído la razón confusa del porqué de Alfonso. ¿Verdad? No parece verosímil del todo. Y unas líneas después, el narrador omnisciente da las razones al lector del porqué Alfonso mintió. Esa hermenéutica que se aplica al texto pombiano lleva no solo a escrutar la representación matizada de la existencia, sino, además, al desarrollo de cuestiones éticas. Nallet ve una triple línea reflexiva en el análisis ético: el “fenomenológico” y “gnoseológico” que inciden en lo que se puede conocer y percibir; el “metafísico” es decir, lo que cada uno somos en el mundo; y el “moral” y ético, aquello que hacemos. Porque en el fondo, Pombo, como filósofo que es, creemos que pretende conocer a través de ese cuestionamiento lo que somos en el mundo en que estamos y lo que hacemos, desde la acción y de los actos. ¿Qué puedo hacer? ¿Qué debo hacer?, son las preguntas que hace Kant en su reflexión ética. Y en esa línea, el narrador omnisciente de *Las luengas mentiras* informa al lector de la razón de la mentira de Alfonso, para que luego él, haga una valoración personal.

¹²⁷ En “Polifacetismo de la novela de Álvaro Pombo”, en CN, p.105. En el punto n. 5, Pombo lo califica como: “Una novela ética”.

¹²⁸ Ibid.

“Por eso mintió: para no dejar a su suegro y a todos los demás con la impresión de que sacar brillantemente la carrera le estaba costando mucho trabajo, muchísimo cuidadosamente calculados esfuerzos y desvelos. Sus cualidades –pensaba Alfonso– eran todas meritorias, pero ninguna innata. Había mentido para no desfigurarse” (p.36).

Otro crítico, Mainer, percibe en la ya larga obra literaria de Pombo, “una obra de alcance moral y filosófico”¹²⁹. Otro más cercano a Pombo, Masoliver Ródenas, también percibe en la narrativa pombiana una posición ética, amén de filosófica y estética. No hay un sistema filosófico, como tampoco lo hay ético y moral, y estético. Sin embargo, sí, y en esto estamos con la misma línea que Masoliver Ródenas, hay una “respuesta filosófica ante los datos de la conciencia y de la experiencia”. La obra pombiana invita a “una actitud filosófica”, como también invita a una toma de postura ético-moral, sin llegar a un sistema ético y de moral. Tal es así que “lo ético, lo estético y lo reflexivo, al igual que lo lírico, aparecen como parte de la trama”¹³⁰.

Por otra parte, el propio novelista ha confesado en numerosas ocasiones ser un moralista narra. “Soy un moralista que frunce el ceño ante las insensatas pasiones de los hombres” confiesa al ser entrevistado con motivo de recibir el Premio Nadal (2012)¹³¹. En *Contra natura*, indica el novelista,

“hay una voluntad cristiana y religiosa, o ético religiosa, definida por el comportamiento de los personajes; además, creo que no hay novela importante que no tenga esa voluntad ético-religiosa, si no se queda vacía”¹³².

O sea que, según el autor, su novela encierra una orientación ético-religiosa clara.

¿Qué quiere decir Pombo en el “Epílogo” de la novela *Contra natura*, cuando hace una declaración de voluntades: “Desde un principio quise que esta novela [*Contra natura*] fuese un *alegato contra la superficialidad*”? (p.557)¹³³. En el fondo del mensaje pombiano vuelve a aparecer la insustancia, la falta de solidez existencial.

Dos ejemplos, en relación con el alegato contra la superficialidad, nos ayudarán a clarificar las palabras pombianas. Y para ello recurrimos a dos opciones tomadas por dos personajes concretos en un momento concreto de la diégesis en dos novelas del corpus novelístico pombiano. El lector encuentra dos posturas diferentes, con respuesta ética diferente, así como con dos

¹²⁹ Cfr., *Tramas, libros, nombres, o. .c.*, p.284.

¹³⁰ En, “Álvaro Pombo. Agonía y resurrección de la novela”, *Q*, n° 209 (diciembre, 2001)23b.

¹³¹ Cfr., Busutil, G., “Álvaro Pombo, Premio Nadal”, *M*, n° 138 (febrero, 2012)22.

¹³² Cfr., Entrevista de Clemente Corona a Álvaro Pombo, recogida en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/salambo/ganador05.htm>.

¹³³ El subrayado es nuestro.

efectos diferentes fruto de esa opción fundamental. Las novelas son *Contra natura* y la siguiente, *La fortuna de Matilda Turpin*. Y los personajes, Fernando (FMT) y Juanjo Garnacho (CN). El primero está enamorado de su amigo de la infancia Emeterio, sabedor de cuanto pasa en el corazón de Fernando. El segundo, desposado y con una hija. Las causas de los dos son muy diferentes. En Fernando predomina la causa ética por encima de lo placentero. En Juanjo lo contrario: lo estético. Fernando toma una opción dura, a lo sartreano, de poner el bien antes que sus deseos. Dejar a la persona amada que sea libre aun cuando se pueda perder. Fernando es capaz de renunciar al amor de Emeterio, pues éste está enamorado de su novia y quiere ser feliz con ella y no con Fernando. En el segundo predomina el deseo, el placer, en el fondo –el mal–, por encima de todo y de todos. Las causas formales, eficientes e instrumentales en los dos difieren. La virtud de Fernando es querer a Emeterio, y se lo expresa a través de proclamar que tiene valor absoluto para él. El vicio de Juanjo está en dejar a alguien que le quiere –su esposa, hija– por otras personas cuya causa es expresión erótica. En este caso, Ramón Durán, y luego, Javier Salazar. En esta trayectoria trágica vital, como cualquier ser humano, en uno domina la luz, en el otro la ceguera. El error trágico –en línea aristotélica, la *hamartía*– de Juanjo es optar por el camino erótico como fin en sí mismo. La anagnórisis reparativa de Fernando está en darse cuenta de quién es Emeterio en su vida. El desenlace existencial en los dos es diferente. Fernando experimenta la felicidad después de haber ido por el camino de lo ético.

“Este segundo rebote, el de la reflexión, rebaja el rebote de la vanidad, azuza a Fernandito, quien –al sentirse justo, al sentir que está a punto de cumplir con su deber (porque sin duda se trata de un deber)– se siente también justificado, hermoseado” (La fortuna..., p.288)

Juanjo ve cómo su vida se deshace como un nudo gordiano. El bien, la bondad, frente al mal, la maldad.

Contra natura encierra en sus páginas esa enseñanza sapiencial de hacer de la vida de uno un camino en el que los escollos éticos se resuelven de la mejor manera posible, de tal manera que la vida humana se convierte en vivir felizmente. “Éste es el objetivo de la nueva eticidad gay” (CN, p.560). Con la narración de esta forma de ser y de actuar de Fernando, Pombo está desarrollando una temática que preocupa al novelista: ¿qué es ser bueno?, y ¿qué no lo es?

Después de la aportaciones de los críticos, del autor, y nuestras demostraciones, creemos firmemente que la narrativa pombiana, si bien no es un compendio de ética a lo Aranguren, sí recoge muchos de los contenidos

éticos y morales de su profesor madrileño, y prologuista de *Relatos sobre la falta de sustancia*, y los pone en práctica a través de sus criaturas. La novela pombiana es ética, invita a pensar éticamente, y a actuar desde un apunto de vista ético y moral. En sus novelas hay ideas, muchas, e imágenes ético-morales.

En relación a la filosofía¹³⁴, también hay críticos que creen que la novela pombiana es filosófica. Lo es por formación y por afición. Y esa presencia de la filosofía en la narración pombiana se percibe desde una perspectiva ornamental, el *ornatus*, desde una presencia epistemológica. Se sabe que su autor estudió filosofía en la Universidad en Madrid y en Londres. Y, además, Pombo es lector de filosofía por afición. Por los años cincuenta, en el Colegio Aquinas, cuando empezó la Universidad, su compañero de colegio de entonces J. A. Marina, indica que Á Pombo estaba interesado apasionadamente con la poesía, “y comenzó a interesarse, también apasionadamente, la filosofía. Deambulaba por el mundo llevando a Rilke en la cabeza y un gigantesco *Index aristotélicum* bajo el brazo”¹³⁵. Esa afición queda patente en la propia narrativa, y en las declaraciones del propio novelista. En diversas entrevistas que le han hecho, Á. Pombo ha declarado siempre que no se considera novelista filosófico en el sentido que lo es Sartre. Así lo expresa en el “Prólogo” a *Cuentos reciclados* (1997):

“De la filosofía, sin el más mínimo remordimiento o miramiento, robé siempre su color, y siempre que puede he apresado y saqueado y robado el poderoso ritmo, el gusto formidable de la prosa, de la elocuencia, de los grandes filósofos” (p.8).

Y unas líneas más abajo en el mismo discurso, después de confesarse un roba peras del huerto de la filosofía, deja bien claro: “Pero bien sabe Dios que yo no soy filósofo” (p.8). Sin embargo, sí declara que tiene una “metafísica de andar por casa”. Pombo, por tanto, no es filósofo, pero sí utiliza la filosofía para dar color a la narración.

Por otra parte hemos de considerar que debido a sus dobles estudios de filosofía en Madrid y en Londres, tiene puntos de vista filosóficos muy definidos, aspecto que afecta a la forma en que aborda ciertos problemas ético-morales y también en el contenido. Y aquí tiene mucha afinidad con su adorada Iris Murdoch y también con F. Dostoievski.

Cuando I. F. Garmendia entrevistó al novelista en relación con su publicación *Virginia o el interior del mundo* (2009), el periodista le pregunta

¹³⁴ Tendremos presente el artículo de Pombo: “De las narraciones y sus filosofías furtivas”, en Pombo, A. *Alrededores*, o.c., pp. 225-237; además, el artículo de Benedicto, M. E., “Crítica de la razón impura: La utilización literaria de la filosofía en la narrativa de Álvaro Pombo”, en CN, o.c., pp.133-149.

¹³⁵ J. A. Marina, “Prólogo” en Álvaro Pombo, *Protocolos*, o.c., p.7.

“¿Qué relación tiene esta novela con lo que usted ha llamado poética del bien?”. El novelista contestó:

*“Es una expresión que dije cuando escribí El metro de platino iridiado, pero mis libros, en realidad, son analíticas del mal, de todos los coeficientes de adversidad que pueden impedirnos a los seres humanos ser felices. Me considero un moralista”*¹³⁶

El bien y el mal están en clara relación con los actos y la acción morales, lo mismo que el tema de la felicidad del ser humano. Por eso desde antaño, el bien y la felicidad iban unidos en Aristóteles. Pombo se confiesa “moralista”, y se confiesa también si no un filósofo, sí un novelista influido por la filosofía, amén de servirse de ella para dar color y sabor a la narración. Y esa postura filosófico-moral es patente y evidente en la narración. El lector que se adentra en la novela *Virginia o el interior del mundo*, se encuentra con una pregunta de la protagonista, Virginia, sobre su propio destino: “¿Cuál es, como mujer, mi destino ético?”. ¿Qué puedo hacer? ¿Qué debo hacer? Y esta es la pregunta implícita que se lee en la narrativa pombiana. ¿Cuál es la postura que todo personaje tiene que adoptar en la vida narrativa para poder llegar a ser? Ser desde lo que cada uno es.

Á. Pombo se sirve de la filosofía como reflexión existencial y literaria, amén de ética, como ya hemos indicado. Recurre a ella como *ornatus*, además de como pregunta sobre la verdad. Dese esta pregunta y perspectiva, la narración pombiana adquiere un nivel epistemológico.

Hemos indicado que la filosofía es utilizada como recurso ornamental. “Confieso haber robado el color de la filosofía”¹³⁷. Esta afirmación del novelista nos lleva a interpretar la utilización de la filosofía como un elemento estético. En una disciplina como es la novela cabe esta utilidad de la filosofía. Porque, según el autor, “la novela es un género híbrido, y gran parte de su encanto proviene del carácter aluvial de sus materiales”¹³⁸. Pombo aprovecha todo aquello del aluvión cultural, en especial la filosofía. Porque para la creación literaria, al novelista “no hay nada que no le venga bien”¹³⁹. Pombo coge aquello que le viene bien y lo transforma en un mundo propio. Es un recreador literario y filosófico.

Desde esta perspectiva, el *ornatus* filosófico está en relación con el delectare. *Relatos sobre la falta de sustancia* recoge formas de esa filosofía. En “El regreso” [I] Eduardo va a visitar a Juan Azal. Eduardo está esperando a Juan, mientras contempla un bodegón. El tono de la percepción y reflexión interna es filosófico. Aparece delante del lector la teoría del volumen. Des-

¹³⁶ En “Álvaro Pombo. Mis libros son analíticas del mal”, *M*, n° 108 (febrero, 2009)28c y 29a.

¹³⁷ Pombo, 2002, o. c., p.225.

¹³⁸ Ibid., p. 226.

¹³⁹ Ibidem.

pués, en su interior, aparece con fina ironía Platón: “A Platón le hubiera interesado ese cuadro” (p.57). En “Un relato corto e incompleto” la filosofía hace acto de presencia a través de tres autores importantes. Menchu lee a Pascal, a Aranguren con su *Ética* y Ortega y Gasset con el *Hombre y la gente* (p.102) para ayudar a Sergio en su oposición. Además el narrador apunta un dato importante en torno al texto de Aranguren. La *Ética* del profesor Aranguren, indica el narrador, “acababa de salir aquella primavera” (p.102). Según leemos la primera edición de esa *Ética* salió en el año 1958. La Revista de Occidente la publicó en 1976, Alianza Editorial en 1979. Creemos que Á. Pombo hace referencia a la edición de 1976 cuando habla de “salió aquella primavera”. El cuento, si es así, se desarrollaría en ese año, 1976. Pombo en esa fecha estaba en Londres, aunque había publicado *motu proprio* “*Protocolos*”. Además, Menchu matiza que leyó los capítulos referentes al “Mal, los Pecados y los Vicios” (p.102).

En el cuento “Sugar-Daddy”, un cuento boceto de los que será después *Los delitos insignificantes* y ampliamente *Contra natura*, Manuel narra la relación que hubo entre él y un joven. Manuel recurre a los pitagóricos como prevención contra el *regocijo* (p.128). Después, el lector asiste a la información que da el narrador a cerca de Manuel. Según el narrador, “las referencias a Platón y a Plotino y a que si la Belleza es un trascendental peculiarísimo, sólo un poco cursi de entrarle a un cuarentón” (p.138). En “El cambio” don Gerardo se atreve con Kierkegaard, a pesar de no leer mucho (p.146).

“Un texto de Kierkegaard leído en alguna parte fuera de contexto –porque don Gerardo no es muy lector y ciertamente no es lector de Kierkegaard– se le ocurre ahora un poco como si fuera un pensamiento suyo y no de Kierkegaard: el hombre grave es grave por la seriedad con que repite en la repetición” (p.146).

Finalmente, Á. Pombo recurre a San Agustín y la frase que tanto le gusta, frase, por otra parte, que la convierte en un modo de actuar no solo en su narrativa, sino también en su vida: *Noli foras ire...*¹⁴⁰. No busques fuera lo que tienes dentro; artículalo.

En el cuento “En falso”, Pombo recurre a Kant y su *Crítica del juicio*. La narradora, después de hacer la tareas domésticas, está al frente del carro de la máquina de escribir, en una simbiosis confusa, a veces, “difíciles de separar” (p.172). Reflexiona sobre la belleza. En esta reflexión, indica que “La Primera Parte” de la “Crítica del Juicio” nunca “ha logrado persuadirme” (p.172). Después, en su reflexión a cerca del mal y de un personaje un tanto peculiar, Martín Bowra, la narradora hace pública una inquietud: “el mal”, “–lo malo –” (p.179). Este pensamiento y confesión lo refiere a Platón,

¹⁴⁰ *De vera religione*, XXXIX, 72

en concreto, al *Gorgias* 507e, fragmento de texto interesante pues hace referencia “a la justicia” y la “moderación” (sōphrosinē) que ha de tener el que “se propone ser dichoso” (makarios), en la vida, pero sin olvidar algo:

“así ha de obrar, sin dejar que los apetitos se queden sin recibir disciplina y por intentar colmarlos, mal inacabable, se lleve vida de bandido” [...]

Con un resultado muy claro, tanto ético como religioso. A saber:

Pues el que es de esta manera no sería querido por ningún hombre ni dios”
(*Gorgias* 507e).

¿Acaso la narradora proyecta una situación personal? Pombo, una vez más, se sirve de la filosofía para, en este caso indirectamente, hacer presente lo moral y lo religioso.

5. EL TEMA DE LA HOMOSEXUALIDAD Y LA RELIGIÓN EN LA NARRATIVA DE ÁLVARO POMBO.

5.1. Álvaro Pombo y la homosexualidad.

La narrativa española actual goza de la libertad suficiente como para abordar, plasmar, reflexionar e investigar¹ temas como la homosexualidad, proscritos en otros momentos de la historia española. Hoy no solo la homosexualidad está presente en la literatura, sino que también es motivo de atención académica. En efecto, la homosexualidad se ha convertido en objeto de investigación desde múltiples disciplinas (multidisciplinar). Numerosos estudios relativos a este tema lo avalan en diferentes áreas de conocimiento como la antropología², psicología (Freud, 1967), la historia³, literaria⁴, por poner unos ejemplos. Los hay también teológicas⁵.

Este aluvión de estudios manifiesta, entre otros aspectos, que se ha redefinido la homosexualidad no como una patología individual propia de un vademécum clínico (modelo médico), sino como un constructo cultural⁶. La homosexualidad hoy ya no es motivo de reflexión y explicación epistemológica la “causalidad” sino cómo diferentes sociedades han “estructurado el pensamiento” en torno al comportamiento (homo)sexual, incluso cómo han “institucionalizado las sexualidades” entre personas del mismo sexo (Weston, 2003: 163).

Por consiguiente, la producción historiográfica en torno a cuestiones relacionadas con la (homo)sexualidad es abundante en los diferentes campos del saber en el mundo anglosajón, menos todavía en nuestro entorno cultural español. En nuestro país hay ejemplos notables en diferentes campos, como ya queda reflejado arriba, aspecto que indica un notable interés y se-

¹ Nos apoyamos en el trabajo de Alfeo Álvarez, J.C., *La representación de la cuestión gay en el cine español*, Biblioteca virtual cervantes, consultado el 20 de agosto de 2012, Web:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-de-la-cuestion-gay-en-el-cine-espanol-0/html/ff9e1938-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

² Enguix Grau, B., *Poder y deseo. La homosexualidad masculina en Valencia*. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim-INVEI, 1995. También Guasch O., *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, 1991., y Weston, K., “Estudios lésbicos y gays en el ámbito de la antropología”, en AA. VV., *Antropología de la sexualidad y diversidad cultural*, Madrid, Talasa Ediciones S. L., 2003, pp.161-191.

³ Boswell, J., “Hacia un enfoque amplio. Revoluciones universales y categorías relativas a la sexualidad”, en Boyers, R., *Homosexualidad literatura y política*, Madrid, Alianza, 1985. También, *Las bodas de la semejanza. Uniones entre personas del mismo sexo en la Europa premoderna*, Barcelona, Muchnik Editores S. A., 1996.

⁴ Boswell, J., *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*, Barcelona, Muchnik Editores, 1993. List Reyes, M., “Hombres: cuerpo, género y sexualidad”, en *Cuicuilco*, 12 n° 033(enero-abril,2005) 173-202, también, Weston, 2003, o.c., pp.161-191.

⁵ En teología moral tenemos al holandés, Spijker, H. van de, *La inclinación homosexual. La homosexualidad, a la luz de las nuevas aportaciones de la ciencia, de la antropología y de la teología moral*, Barcelona, Edi. Fontanella, 1971; AA. VV., *La homosexualidad: un debate abierto*, Gafo, J. (ed.), Bilbalo, Desclée de Brouwer, 1997; Alison, J., *Una fe más allá del resentimientos. Fragmentos católicos en clave gay*, Barcelona, Hélder, 2003.

⁶ Cfr., Weston, 2003, o.c., pp.161-191.

riedad en la investigación. Muestras de ello lo tenemos en los ensayos a modo de ejemplo que proponemos. El primero es el ensayo de Juan V. Aliaga y José Miguel G. Cortés, *Identidad y diferencia: Sobre la cultura gay en España*⁷. El segundo se centra en los estudios epistemológicos de Lorenzo Llamas como *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a <<la homosexualidad>>*⁸. El tercero se centra en la historia, ensayo realizado por el profesor de literatura: Alberto Mira y su excelente trabajo: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*⁹. Es revelador el discurso gay que va tomando forma en nuestro país.

Los estudios en torno a la cuestión homosexual suelen abordar la cuestión desde perspectivas binarias. Por una parte irían las representaciones gays analizando cuestiones tales como los arquetipos, la identidad, roles y funciones, así como la organización del discurso homosexual. Por otra, va en la línea analítica sociológica.

Al investigar la representación literaria de la homosexualidad, mi intención es la de incorporar una línea de reflexión que, si bien en otros países es un territorio transitado y conocido, en España todavía no es un campo de estudio frecuentado. Bien es verdad que ya empiezan a encontrar en nuestro país los estudios sobre la homosexualidad un lugar en los foros académicos, como bien lo refleja el profesor R. Llamas.

5.1.1. Modalidades de representación gay.

Pombo es una de las voces homosexuales y uno de los poco escritores de antes, 1977, y de ahora, 2012, que ha llevado y lleva todavía el tema de la homosexualidad en su narrativa. Y lo hace de una manera “obsesiva”. A pesar de no gustar al novelista la palabra, “obsesivo”, diríamos que es un tema recurrente en su narrativa. J. Alfaya ya advertía en la reflexión: “Notas para una lectura de Alvaro Pombo” (1984) que el tema de la homosexualidad y su “vivencia sin trampas” es un tema recurrente, “obsesivo” de Pombo. Por cierto, donde todos los personajes sucumben porque esa homosexualidad es más “soñada que genuina”¹⁰. El tema, por tanto, de la homosexualidad, junto con el de la religión, vertebró la narrativa pombiana.

La reflexión sobre la cuestión homosexual ha dado lugar a tres modalidades de representación diferenciadas en cuanto al planteamiento y en cuanto a los objetivos. Alfeo Álvarez postula tres modalidades partiendo del

⁷ Barcelona, Editorial Gay y Lesbiana, 1997.

⁸ Madrid, Siglo XXI editores, 1998.

⁹ Madrid, Editorial EGALÉS, S. L., 2004. También tiene otro trabajo “un diccionario de cultura homosexual que recoge diversos aspectos históricos y culturales de las construcciones de la homosexualidad. El trabajo está nominado así: *Para entendernos*, Ediciones la tempestad, 1999.

¹⁰ Alfaya, J., “Notas para una lectura de Álvaro Pombo”, en *CN*, nº 24 (marzo-abril) 54b.

análisis del discurso cinematográfico en torno a la cuestión homosexual: a) “modalidad oculta”, b) “modalidad reivindicativa” y c) modalidad desfocalizada”¹¹. El primero hace referencia al silencio o la disimulo en la representación. El segundo hay un interés por la identidad homosexual. Y el tercero la cuestión homosexual es presentada un tanto desfocalizada. A nuestro juicio la narrativa pombiana puede ubicarse en algunas de estas modalidades de reflexión.

El tema de la homosexual no tuvo una aparición tardía en la literatura de Álvaro Pombo, sino que desde el inicio, la poesía: *Protocolos* (1973), ya está presente, como lo está después en la narrativa cuentística como bien queda reflejado en la colección de cuentos: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), redactados en el exilio, Londres. El cuento insignia homosexual es “Tío Eduardo” (*R*) uno de los más universales de la colección, donde tío Eduardo está secretamente enamorado de su sobrino Ignacio, al que le encanta que su tío le halague y ¿corteje tal vez? Luego lo hará con presencias secretas en la novela *El parecido* (1979) en los personajes de Gonzalo Ferrer, enamorado “secreta y locamente” del sobrino Jaime Vidal o también el doméstico Pepelín, quizá enamorado también secretamente de su señor Jaime a la manera de los caballeros de su señor en las cortes medievales, como bien lo manifiesta Martín de Riquer en sus investigaciones líricas provenzales.

En 1986 es cuando comienza a aparecer el tema homosexual de manera más directa y abiertamente en la novela *Los delitos insignificantes*. La pareja asimétrica César Quirós y Gonzalo Ortega pasean sus complicadas vidas por las calles de un Madrid veraniego aparentemente unidas por una atracción física más que por el amor. La pareja llega a entregarse a una genitalidad dura.

Por otra parte, no solo el tema homosexual se circunscribe a la sexualidad adulta, masculina o femenina, sino que es extensiva al mundo adolescente. La presencia de estas “sexualidades heterodoxas” juveniles está encarnada en varios adolescentes. Por una parte está Kus-Kús, jovencísimo y perverso niño, el cual trata de seducir, a pesar de su tierna edad, a Manolo, en *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), por otra, está Pancho y Pedrito (padre) cuyo *affaire* juvenil provocó la expulsión de la casa de Pancho del segundo en la novela *El hijo adoptivo* (1984). Luego vendrán novelas como *El metro de platino iridiado* (1991) que inicia el ciclo de la sustancia, después *El cielo raso* (2001), *Contra natura* (2005), *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), en todas ellas, de una o de otra forma, está presente la homosexualidad y los homosexuales. Por la narrativa pombiana pasa toda una galería de personajes primarios o secundarios homosexuales que pueblan la

¹¹ Cfr., “La representación de la cuestión gay...”, o. c., pp. 2-3.

producción novelística pombiana. Y entre ellos se establece una serie de relaciones sinuosas y oscuras, perjudicial para todos ellos.

Siguiendo los pasos de Alfeo Álvarez y las modalidades de representación, aplicado a la narrativa pombiana tenemos. En la narrativa del exilio, Londres, y en la primera narrativa, Madrid, que abarca las cuatro novelas de la insustancia, hay una presencia de la homosexualidad pero de una manera disimulada. Se ofrece una motivación aparente que difiere de la motivación real. En la novela *El parecido* hay una *pasión secreta* que solo la conoce el lector que no se llega a verbalizar. El enamorado Gonzalo, venerable escritor, no llega a confesar a su sobrino Jaime sus verdaderos sentimientos, a pesar de que su sobrino le incite a que le meta mano. En *El hijo adoptivo* pasa lo mismo. Pancho silencia sus verdaderos sentimientos, los transfiere y sublima a la escritura. También el lector se encuentra con un personaje venerable, rodeado de un aura de misterio y de fantasmas. En *El héroe de las mansardas de Mansard* el joven Kus-Kús también oculta, silencia, su atracción por el doméstico Julián, pasión que intenta transferirla al viril Manolo a través de la seducción, pero ésta le sale mal.

Otra de las novelas en las que silencia, oculta, evita el tema de la homosexualidad es en la novela *Donde las mujeres*. Hasta tal punto es así que Martínez Expósito (2004) la ha situado entre las novelas “homófobas”. “Hay en esta narración –indica el crítico– una constante preocupación por evitar la calificación lesbiana”¹². Y para ello, el crítico recurre a una cita del psicólogo Martín Kantor que describe con precisión, desde la psicología clínica, las características cognitivas y comportamentales del individuo homófobo. Dice así el Kantor:

*“Los gais y lesbianas esquivos usan deliberadamente su alejamiento en su propio perjuicio. Se guardan para sí, se aíslan de modo que puedan seguir solos y personalmente insatisfechos [...] A menudo se autodestruyen abandonando a su familia porque no se sienten dignos de ella”*¹³.

No solo la protagonista de *Donde las mujeres* responde a este perfil de Kantor, sino también la mayoría de los adultos de la narrativa pombiana, en concreto, Pancho (*HA*) y Gonzalo Ortega (*DI*). También aparece velada, oculta, disimulada, en la novela en las dos últimas novelas publicadas: *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009) y *El temblor del héroe* (2012), galardonada con el Premio Nadal de Novela 2012. Por ejemplo, ¿qué hay entre Román y Eugenio? (*TH*). Diríamos que el lector de estas novelas se enfrenta a

¹² Cfr., *Escrituras torcidas...*, o.c., p. 186.

¹³ Kantor 1998: 59-60, citado por Martínez Expósito, *Escrituras torcidas...*, o. c., p. 186.

un secreto que no se puede desvelar como el lector del evangelio de san Marcos cuando lo hace con el secreto mesiánico.

La homosexualidad sigue siendo elemento importante en estas novelas y en la construcción de los personajes, pero, sin embargo, está abandonado el centro temático de las historias la homosexualidad. Nos encontramos en la representación desfocalizada. Por ejemplo, *La fortuna de Matilda Turpin* vendría a militar en este apartado desfocalizador. Uno de sus protagonistas, Fernando, el hijo de Matilda, es explícitamente homosexual aunque no parezca existir especial interés en identificarle verbalmente como es. En una acción ética que le honra, ante la pregunta kantiana ¿qué debo hacer?, y ¿Qué puedo hacer?, Fernando renuncia a Emeterio para que este vaya con su novia.

En la novela estrella *El metro de platino iridiado* el tema de la homosexualidad está presente en el hermano, Fernandito, de María, la protagonista y metro de toda la familia. El rasgo homosexual entra en la representación narrativa pero no con carácter exclusivo, sino en combinación con otros comportamientos y modelos de relación: marido/mujer, concubinato entre Martín/Virginia, afecto entre madre/hijo, homosexualidad Fernandito/Pelé, su sobrino, explotando así las posibilidades dramáticas de los personajes. Tal es así que surge un triángulo entre María-Martín-Virginia, María-Pelé-Fernandito.

¿Hay una representación reivindicativa de la homosexualidad en la narrativa de Pombo? Aunque no hay una respuesta afirmativa rotunda y abierta, sin embargo, según los postulados de Alfeo Álvarez, algunas de las novelas de Pombo sí podrían leerse desde esa perspectiva. A saber. Alfeo Álvarez aporta en su reflexión cuatro características que aclaran las representaciones reivindicativas de lo homosexual. La primera de las cuatro afirma: Las representaciones “Abordan la cuestión homosexual colocándola en una posición central en el desarrollo de la trama”¹⁴. Desde esta perspectiva tres novelas de la obra de Álvaro Pombo responden a este primer postulado. A saber: *Los delitos insignificantes*, *El cielo raso* y *Contra natura*. En las tres, Pombo aborda la cuestión homosexual como un *modo de ser*, ni bueno ni malo, frente al no ser de las anteriores. Es decir, una manera de vivir, de relacionarse, de pensar, desde esa forma de ser. En las tres, tanto la homosexualidad como la intencionalidad homoerótica se convierten en el punto crucial de la conciencia de los protagonistas y de la reflexión pombiana.

La segunda característica de la representación afirma que se “presenta al protagonista como inequívoca y explícitamente homosexual, nombrán-

¹⁴ Cfr., “La representación de la cuestión gay...”, o. c., p. 3.

dolo siempre como tal [en todo momento] del discurso”¹⁵. Las dos novelas donde esta segunda característica es notable son *El cielo raso* y *Contra natura*. En ellas los protagonistas son presentados y viven como homosexuales. Gabriel Arintero descubre quién es de verdad en Nicaragua, allí se salva porque salva sus circunstancias (CR). Paco Allende actúa desde lo que es y siente. Tal es así que ayuda a salvarse al joven Ramón Durán, mientras que Javier Salazar fenece víctima de sus propias acciones y opciones (CN).

Una tercera representación está enfocada hacia la “preocupación e interés por indagar en las variables de la identidad homosexual”¹⁶. Por ejemplo, Pombo en *El héroe de las mansardas de Mansard*, ¿qué busca? ¿Indagar sobre si una persona nace mala o se hace mala? También, si una persona homosexual ¿nace o se hace? La novela va desglosando poco a poco las variables: ausencia de padres, carencia de afecto, influencia de la dominante, sofisticada y excéntrica tía Eugenia, e influencia de los de abajo. Es decir, cómo va formando el pequeño Kús-Kús una personalidad compleja y una estética existencial concreta entre aciertos y desaciertos, entre los de arriba y los de abajo. Por otra parte, el lector también asiste a la disección de una personalidad compleja, la del protagonista del cuento “Tío Eduardo”: maniático, frío, distante, egocéntrico, ensimismado en su secreto. Creemos firmemente que Álvaro Pombo indaga sobre la identidad del ser humano, con alguna focalización sobre el homosexual a través del método “modernista”: la psicología-ficción”¹⁷ por él defendida en muchos foros.

Cabe destacar una característica en la narrativa pombiana en relación con la temática homosexual, por otra parte no novedosa en Pombo: la *tragedia* y la *negativa visión* de la homosexualidad. Hay que decir en honor al novelista, que la literatura homosexual moderna ha estado también plagada de muerte y destrucción. Ejemplos los tenemos en Genet o en las obras dramáticas de Tennessee Williams, muestras más que justificativas de cuanto decimos. En este contexto dramático, Pombo también ha contribuido con su narrativa negativa a aumentar esa muestra de tragedia gay con sus trágicos personajes y dramáticas historias homosexuales y entre homosexuales. Al menos hasta la literatura de la sustancia iniciada por *El metro de platino iridiado* (1991), muchos de los personajes homosexuales terminan mal. Jaime Vidal en *El parecido* ha fenecido -¿suicidio?- en un accidente de moto. Su tío Gonzalo Ferrer, enamorado de él, muere en manos de unos delincuentes en la noche letonense. Julián, el doméstico homosexual de la casa de “Mansard”, un criado con “pasado” y un *glamour* equívoco, es arrestado junto con Manolo al ser denunciados por Kus-Kús en *El héroe de las mansardas de Mansard*. Pancho en *El hijo adoptivo* insinúa que se suicida para que Pedri-

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ La opinión generalizada de la crítica le encuadra dentro del realismo subjetivo.

to y su hijo vivan. Y la gran tragedia es llevada a la novela *Los delitos insignificantes* en la figura de Gonzalo Ortega, escritor frustrado y pésimo compañero de sí mismo, que no acepta la homosexualidad ni su homosexualidad, y el “joven guapo y desenfadado”, sin escrúpulo alguno, César Quirós. El primero vive una relación con César de una manera angustiosa, culpable y alienante. Tal es así que al final de la novela, temeroso de que César le haga daño, acaba haciéndoselo él mismo, se lanza al vacío desde su piso. El desgraciado Gonzalo Ortega se ha convertido en doble víctima: de sí mismo y de su verdugo, César Quirós.

Desde la difícil y comprometida dicotomía que presentan el amor (*eros*) y la muerte (*thánatos*) en la narrativa, al menos del exilio y de la insustancia, sobresale una *visión negativa y autodestructiva* de la homosexualidad. Ser homosexual en la narrativa de Pombo es ser una persona infeliz. Ya Martínez Expósito (2004) percibe en los cuentos del exilio un “discurso tradicional” punitivo, pues aparece la homosexualidad como “un delito”, y el homosexual como “reo”, como “un pecado” y el personaje como pecador, o como “una falta que hace del homosexual un reo ante sí mismo o ante una ley superior” (2004:118). La homosexualidad trae consigo a la persona que así orienta su sexualidad, angustia, miedo y ocultamiento, amén de fracaso en todas las relaciones afectivas. Con el añadido de que en muchas ocasiones, al menos hasta la literatura de la sustancia, el homosexual está afectado por enfermedades psicológicas que convierten al héroe en ente trágico abocado un destino sórdido y a una muerte trágica. En la literatura de la insustancia, los adultos tienen una vida sórdida y una muerte trágica. Gonzalo Ferrer muere en manos del hampa letonense como un vulgar delincuente, después de un errante caminar solo y errabundo por los bajos lugares en la noche oscura de Letona (*P*). La suerte de los personajes del ciclo de la insustancia es muy incierta, insustancial, por eso su fin es trágico. No se salvan porque no han salvado su situación.

Pero, además de una visión negativa de la homosexualidad, hay otro aspecto que hace difícil las vidas de los entes literarios con implicaciones más profundas. Este aspecto es la culpa¹⁸. La fuerza de la conciencia —dice Montaigne— nos hace traicionarnos, acusarnos y combatirnos a nosotros mismos¹⁹. En la narrativa de Pombo son muy visibles las anotaciones de Montaigne. Gonzalo Ortega en *Los delitos insignificantes* sería un ejemplo para Montaigne. Pues hay correlación entre la culpa y la religión, culpa y sexualidad. En el fondo de la conciencia de los entes éticos, bien sea Gonzalo, bien otros, hay un sentimiento de transgresión que lleva a vivirse de una manera

¹⁸ Tenemos presente el artículo de Aramayo, R.R., “Culpa y responsabilidad como vertientes de la conciencia moral”, en *Is* n° 29(2003)15-34.

¹⁹ Montaigne, *Ensayos*, II, 5. Kant recurre al tribunal de nuestra conciencia, Kant, *Crítica de la razón pura*, A 569, B 597.

culpable, a la vez que culpabiliza. Coincidimos con Martínez Expósito (2004, p. 118) en que los homosexuales pombianos tienen el estigma, como Caín, de la culpa. Homosexualidad y culpa están unidas y atenazan al personaje en que moran. Estos entes literarios están marcados por el remordimiento²⁰ de un acto real o en apariencia absurdo, viven un sentimiento difuso de indignidad personal sin que existe acto alguno preciso del que deba acusarse. Los héroes viven una serie de motivaciones inconscientes que los llevan a conductas de fracaso, de sufrimiento y autopunición, agresivas; otras veces a comportamientos delictivos. Están también marcados por una angustia provocada por el conflicto entre el amor y el odio. Por ejemplo, la narradora de la novela *Donde las mujeres*, se enfrenta a ese sentimiento ambivalente de amar a su madre y odiarla por la apropiación de parte de su destino. Y Elena en el cuento “Alma mater” (CsR) también se debate en esta ambivalencia sentimental, derivada en un sentimiento punitivo: “Es evidente que soy una impostora” (p. 64).

Después, en la narrativa de la sustancia, diríamos que sobresale una humana faceta de la crueldad y el dolor a través del prisma del placer, físico —en *Contra natura*— o no —en la figura de Fernando en *La fortuna de Matilda Turpin*— como punto de redención de la propia vida.

5.1.2. Antropología de las (homo)sexualidades.

Además de las regularidades que afectan a la representación desde el punto de vista *discursivo*, hay otra forma de regularidad cuyo centro de atención es la morfología. El objetivo primordial del nuevo informe Kinsey, *Homosexualidades*²¹, es el de buscar una *diferenciación tipológica* en el mundo homosexual²². Los rasgos de comportamiento y características que definen a los sujetos literarios de la narración. A saber, la tipología de los personajes que nace en la lectura de las novelas y cuentos, es convertida en centro de investigación. Porque detrás de cada personaje gay existe una representación, una visión de la homosexualidad. Además, cabe destacar desde esta perspectiva que el autor envuelve su propia comprensión de la homosexualidad con los ropajes de un argumento y de unos personajes. Así discurso (ideología) y conducta (psicología, ética) se convierten en un proyecto estético y ético importante. En Pombo estos aspectos son muy sugerentes.

El sistema de representación homosexual es amplio pues hay muchas formas y muy complejas del ser homosexual. En la narrativa de Álvaro Pom-

²⁰ Para Nietzsche el remordimiento de conciencia es “indecoroso”, Nietzsche, F., *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Edi. Edaf, 2002.

²¹ Cfr. Pell, A.P.-Weinberg, S., *Homosexualidades. Informa Kinsey*, Madrid, Debate, 1979.

²² Seguimos a Domínguez Moreno, C., “El debate psicológico sobre la homosexualidad”, en AA.VV, *La homosexualidad: un debate abierto*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1997, 13-95.

bo, novela y cuento, los dos focos de investigación que nos interesan, aparece una galería de personajes muy peculiares, entre los que se destacan los homosexuales. En el rastreo que hemos hecho, encontramos *dos tipificaciones* básicas de personaje homosexual masculino: el personaje *viril* –sin pluma– que pasa por heterosexual y el personaje *amanerado* –con pluma–, afeminado y estereotipado. En el estudio de Guasch equivaldrían *al macho, activo*, frente a su antónimo *loca, pasivo*²³. Los primeros son los más abundantes y representativos, los segundos apenas aparecen. La pluma es ignorada por parte del autor de una manera clara y manifiesta, y hasta si se quiere, con rechazo. No parece que este estereotipo sea del agrado del autor. En la tipología binaria: *virilidad/amaneramiento*, aparece un subtipo relacionado con la cronología, muchos más definido. Forman parte de este grupo el homosexual maduro y el homosexual joven. En varias novelas y cuentos, Pombo se hace eco de la homosexualidad en el mundo de la adolescencia. Kus-Kús (*HMM*), el joven narrador anónimo del cuento “Tío Eduardo” (*R*), Pancho y Pedrito (*HA*).

La (homo)sexualidad femenina también es abordada por Pombo, aunque de una manera más ambigua y menos presencial. La tipología también es binaria: adulto/joven. Las mujeres de Pombo con ambigua sexualidad están creadas además de esa ambigüedad están pintadas con rasgos muy definidos: aspecto masculinos, muchas son célibes, se dedican a la filantropía y al mundo de las letras, y la presencia de la religión católica es notable y visible. Así encontramos personajes como la anciana y mansa Luzmila en el cuento homónimo “Luzmila” (*R*), la fría madre, doña María en la novela *El parecido*, la narradora anónima y su tía Teresa en la novela *Donde las mujeres*, la ambigua narradora del cuento “Solarium” o Federica de la Lombana en “La semblanza de Muñoz-Vitriera...” en *Cuentos reciclados*, Carolina de la Cuesta en *El cielo raso* y finalmente la fuerte y combativa Matilda y su ambigua relación con Emilia en la novela *La fortuna de Matilda Turpin*.

El prototipo homosexual masculino, el viril adulto, que presenta Pombo es el más común en toda la narrativa pombiana. Los rasgos que le caracterizan son múltiples. Entre otros, uno de los más notables es que no se ajusta al imaginario heterosexual común, pues la imagen externa pasa más por heterosexual que por homosexual. Por tanto se opone al estereotipo cultural del homosexual reconocible a simple vista, por su asimilación al modelo femenino. Es un personaje no visibilizado socialmente. Este dato lo puso de relieve el primer informe Kinsey en el que se resaltaba el continuo *homosexual/hetero-sexual* como un estado en que no se da la pureza ni en un lado ni en el otro. Todo es un continuo más que una clara disyuntiva. Este dato

²³ Según Guasch esta tipología está denominada “interhomófila” y la componen “cinco tipos: *macho, blando, loca, carroza y reprimido*. Los tres primeros se construyen atendiendo al grado de masculinidad que presentan”, en *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 89.

psicosociológico no es sino la expresión de la bisexualidad psicológica puesta ya de relieve por el psicoanálisis de Freud. Pombo lo refleja muy bien en muchos de sus personajes, más que homosexuales, podríamos llamarlos bisexuales. A saber. En el abanderado cuento “Tío Eduardo” (*R*), el protagonista Eduardo está casado con Adela, el matrimonio tuvo una hija: Adelita. El cuento presenta un matrimonio anodino, soso, en términos del propio Pombo. Gonzalo Ferrer en la novela *El parecido* también está casado con Rosa. Este matrimonio no tuvo hijos. Matilda Turpin está casada con Juan Costa en *La fortuna de Matilda Turpin*, un matrimonio con hijos, tres, de los cuales uno, Fernando, es homosexual. Sin embargo, Pombo presenta una protagonista con unos sentimientos un tanto ambiguos. Al lado de Matilda siempre estuvo hasta el día de la muerte Emilia. Según esto, y siguiendo las indicaciones de Freud, “el hombre oscila durante toda su vida entre sentimientos homosexuales y heterosexuales, y la privación y el desencanto en uno de tales sectores le impulsa hacia el otro”²⁴. En estas representaciones aparece la ambigüedad, el extrañamiento, el encerramiento, el parecido, categorías que no aclaran ni a los personajes ni al propio autor de las narraciones.

Estos datos nos indicarían dos observaciones: La primera, que Pombo detesta la pluma y el estereotipo, y segundo, que Pombo tiende a ocultar la homosexualidad bajo el disfraz de bisexualidad y heterosexualidad. Da por supuesto los latentes sentimientos hacia el otro, pero los canales para vivir esos sentimientos no están claros, y por tanto, no están visibilizados en los personajes, ni si quiera en sus conciencias. Don Gerardo en el cuento “El cambio” (*R*) sublima esos sentimientos tan amorfos. La narradora de *Donde las mujeres* no llega a clarificar qué siente hacia Violeta. ¿Hay, por tanto, un reparo también en la conciencia del novelista Pombo para expresar los sentimientos? Creemos que sí. Con esta actitud, Pombo se mantendría en el discurso *desfocalizador* de la homosexualidad del que habla Alfeo Álvarez.

Otros datos en torno al varón homosexual adulto pombiano a subrayar son los siguientes: Son unos personajes generalmente inseguros de sí mismos, aunque no lo parecen, carismáticos, con poco o nulo control sobre sus vidas, de ahí que están tildados de falta de sustancia. Es decir, una falta de “apoyos” interiores y sentimientos que se deshacen. Estos entes literarios masculinos no llegan a tomar decisiones trascendentes en el desarrollo de la trama. Todos ellos son profesionales independientes. Unos, la mayoría, están relacionados con el mundo académico o la literatura. En cualquier caso con mando. Y no se nos dice cómo lo desarrolla. Son personajes individualistas, muy solos la mayoría de ellos. La edad varía entre ellos. Los hay cincuentones como don Gerardo, sacerdote, en el cuento “El cambio”, y setento-

²⁴ Tomamos la cita de Domínguez Moreno, C., o. c., p.18, nota n° 6.

nes (p.24), como tío Eduardo en el cuento “Tío Eduardo” (*R*); y los hay maduros. Martín, el narrador de “Sugar-Daddy”, tenía cuarenta y cinco años (p. 128) cuando tuvo la experiencia erótico-afectiva con un joven de unos veinte años (*R*). En cualquier caso domina la cuarentena, cincuentena; estando en pleno proceso de proyección personal y profesional. Gonzalo Ortega es un empleado de banca, frustrado escritor, cuarentón (*DI*). Gonzalo Ferrer es una persona adulta, unos cincuenta, y escritor (*P*), Pacho también es un varón maduro cuando muere (*HA*). Javier Salazar es un rentista retirado, unos sesenta años, relacionado con el mundo editorial, etc., y Paco Allende está en activo como psicólogo en un colegio privado, tendrá unos cuarenta/cincuenta años (*CN*).

Como subgrupo al homosexual viril adulto, aparece el homosexual viril joven. Los hay también adolescentes. La edad de los primeros oscila entre los dieciocho y veinticinco años; la de los segundo entre los trece y los dieciséis años. En el cuento: “Tío Eduardo”, Ignacio “debió tener diecinueve o veinte años cuando llegó a casa de tío Eduardo” (p.24) indica el narrador. Este adolescente narrador, sabemos su edad por su propia voz: “Yo tenía catorce años entonces” (p.20). Chris tiene dieciocho años en el cuento “El puente” (p.82); los dos cuentos están en la colección *Relatos*. Jaime, el seductor sobrino, como Ignacio ante tío Eduardo, de la novela *El parecido*, “no exhibía ya ante Gonzalo sus conocimientos de Literatura Universal, sino su encanto”, indica el narrador. “Todo esto sucedía cuando Jaime era “un muchacho de diecisiete, dieciocho, diecinueve años” (p.51). Kus-Kús es el protagonista de *El héroe de las mansardas de Mansard* a punto de dejar la niñez y entrar en la pubertad; está a punto de empezar el bachillerato, indica el narrador. Para Julián, Kus-Kús es el “un personaje de tan corta edad y tanta y tan contagiosa fantasía” (p.30). Pedrito y Pancho tienen un *affaire* en *El hijo adoptivo*. El primero tenía “diecisiete años” (pp. 26 y 27) cuando el *affaire*; Pancho unos cuantos más. César Quirós tiene 24 (p. 9) cuando conoce a Gonzalo Ortega (*DI*).

Tampoco hay rasgos en los jóvenes y en los adolescentes externos constitutivos de una hipotética apariencia gay. Hay un añadido. Las relaciones entre éstos jóvenes y adolescentes y los viriles adultos están marcadas por la *asimetría*, y en muchos casos por la *triangulación*. Otra de las marcas que sobresalen en las relaciones entre unos y otros es la mezcla de sentimientos entre la dependencia, dominación y admiración, en las que hay víctimas y verdugos. En la narrativa pombiana, las víctimas y los verdugos son una *categoría* importante. Las víctimas son los adultos, los verdugos, los jóvenes. Éstos se sirven de sus encantos, su viril presencia, y el icono de la sexualidad, utilizándola como un elemento de fuerza represiva y dominación para una finalidad. El ejemplo está en Quirós, chapero del Madrid de los años ochenta, todavía en transición, e icono heterosexual joven, se convierte

en el verdugo del miedoso y vacuo Gonzalo Ortega en *Los delitos insignificantes*. Ya Alfaya subraya que la sexualidad en la narrativa de Pombo, tal y como la viven los personajes, es más “soñada que genuina” y vivida, y en el fondo de todo ello, el mensaje pombiano, es muy claro: esas formas de emparejamiento, aunque que sean homosexuales, reflejan “unas relaciones de dominación que parecen regir toda la vida humana”²⁵.

Un apunte acerca del joven homosexual pombiano. Este joven viril es vulnerable, a pesar de la fascinación y la tiranía que ejerce sobre los demás merced a su juventud y a su iconicidad sexual. El estatuto asociado con más frecuencia al joven adolescente en la narrativa pombiana es el de hermoso verdugo. Sin embargo, profundizando en su vida, pues Pombo da pistas suficientes para rastrear su vida, el joven icono de belleza y fuerza sexual, apoyadas en su juventud, es carne de drama, convirtiéndose a la vez en víctimas. Pocas veces acaban triunfando, aunque aparentemente consigan sus objetivos. Fernando acaba por renunciar a Emeterio, para que éste vaya con su novia (*FMT*); El narrador de “Tío Eduardo” afirma de Ignacio que “se ha perdido el rastro de Ignacio por completo” (p.24). El viril, atractivo y arrogante Jaime, al que se le veía, a la vez, como “animal a la vez peligroso, fascinante y confuso” (p.155) termina estrellándose contra un muro con una moto. Incluso después de muerto provoca deseos. Chuli Herrero confiesa después del óbito de Jaime: “lo guapísimo que estaba, la cara aquella de Cristo que tenía, ¡ay, morirle, cuánto favorece!” (p.12). En *El héroe de las mansardas de Mansard*, el joven Kus-Kús termina la novela con un estado calamitoso, no solo físico, sino también psíquico. Con los ojos pegados en sí mismo, piensa:

“Yo no soy ningún héroe ni puta falta me hace; pero la ominosa vacuidad de su habitación y de su niñez sin fábulas, sin temblor, sin maravillas, no respondía ahora con respuestas coherentes; a lo mejor el heroísmo de algunos, pensó, consiste en no poder por más que se empeñen, engañarse y yo soy de esos y el heroísmo mío no consiste en creer que tía Eugenia es buen, sino en la entereza de creer lo contrario y vivir en consecuencia; yo soy, yo soy, yo soy...” (p.201).

Hemos de señalar para terminar que en la narrativa pombiana no aparece ningún personaje travesti. Sí que aparece el personaje homosexual amanerado en contraste con el resto de los personajes viriles. No es adolescente, ni tampoco excesivamente joven. Pombo da una imagen patética del personaje:

²⁵ Alfaya, J., “Notas para una lectura de Álvaro Pombo”, en *CN*, n° 24 (marzo-abril, 1984)54b.

“Ortega le vio llegar dese lejos, la figura pesada, cuadrada, fofa, la tez aceitinada, los labios gruesos, las gafas de concha, veinte dioptrías. Daba la impresión de moverse como como un figurón de cartón piedra [...] La impresión que daba Hernández no era la de un muñeco sino, exactamente, la de un ser humano envuelto en la tela de araña de sus obsesiones. [...] La depresión crónica de Hernández era contagiosa, como un aura, un mal aliento. Los dientes sucios, amarillentos del tabaco. La sensación de suciedad, la inmovilidad. Ortega pensó con amargura en las idealizaciones de las enfermedades mentales.[...] Ortega sintió una sensación de repulsión al contemplarle y de piedad al mismo tiempo” (pp.81 y 82).

Diríamos para terminar que la narrativa pombiana con contenido homosexual es una narrativa respetuosa, aunque muy cargada de ironía, humor y vida. Un vitalismo sobresale en toda ella. El espacio narrativo es un locus construido para narrar, a la vez, reflexionar sobre los mundos homosexuales. Por eso Pombo se ha fijado en esos modos de ser, de relación, y las estructuras sociales que les rodea, como la cotidianidad en que viven.

5.1.3. Á Pombo y la (homo)sexualidad. Hacia una epistemología pombiana²⁶.

La narrativa pombiana es fruto de una actitud muy clara: oralidad y formas. Elaboración muy cuidada y esmerada para que no solo tenga color y sonido, sino también profundidad. La literatura pombiana es forma y estilo, además es ideas. Pombo, además, no se olvida de introducir en su narrativa sus puntos de vista e ideas en torno a la vida y al hombre. La narrativa de Pombo habla desde el yo, desde la persona convertida en personaje, por eso la intimidad y la sinceridad que en otras novelas de otros autores parecen impostadas y juegos malabaristas, en la narrativa de Pombo es lúcida, irónica, humorística, sobre todo, y mordaz.

5.1.3.1. La naturaleza de la sexualidad humana.

La sexualidad humana es compleja. Esa complejidad la entendemos porque entran en ella muchos factores para hacerla humana, entre los que se destaca la inteligencia, la voluntad y la libertad. Si el mundo de los animales está regulado y orientado por el instinto, en la especie humana la pulsión sexual es más dúctil y compleja, dejando en manos de la libertad su

²⁶ Para este apartado nos apoyamos en los siguientes trabajos: López Azpitarte, E., *Ética de la sexualidad y del matrimonio*, Madrid, San Pablo, 1992.; Benetti, S., *Sexualidad creativa. Para vivir y gozar que ya es bastante*, Buenos Aires, Edi. San Pablo, 1994. A partir de ahora Benetti, 1994. Y finalmente Anatrella, T., *El sexo olvidado*, Santander, Sal Terrae, 1994.

orientación y destino. Se desea como lenguaje de amor, sin excluir su carácter lúdico y placentero, pero no siempre debe buscar la procreación como fruto.

En relación a la sexualidad y todas sus expresiones, ha habido una evolución de las vivencias. Se ha pasado de una situación teónoma a una heterónoma (la ley está fuera del sujeto), ahora autónoma (la ley desde uno mismo). Estas posiciones hacen que la sexualidad se viva más abierta. Sobre todo, vista desde la autonomía, la sexualidad no es un capítulo aparte de la vida humana, sino parte de esta vida; “un dato humano, con la espiritualidad y con la religiosidad”²⁷; y por ser tal necesita vivirse en libertad, cuidarse y corregir errores, así como asumir responsabilidades. Según el novelista, “todos tenemos suficientes resquicios de libertad para liberarnos y ser responsables de nosotros mismo”. Y todavía enfatiza más en el uso de la responsabilidad a lo sartriano: “Yo utilizo una filosofía de la libertad, una filosofía de sartreana en la cual el hombre es responsable de todos sus actos”²⁸. El binomio sexualidad y responsabilidad es para el novelista Álvaro Pombo un motivo de preocupación y ocupación, por eso lo recoge en sus novelas. Tal es así que afirma clara y rotundamente:

*“A mi me preocupa que la sexualidad se convierta en una especie de entretenimiento, estamos en un momento consumista en que la homosexualidad y la heterosexualidad tienden a trivializar el amor y las relaciones. En ese camino se han perdido muchas cosas”*²⁹

Más allá de esa reiteración y preocupación, de lo que habla Pombo es de los sentimientos humanos, de varones y mujeres, de las formas binarias de la sexualidad. Sin embargo, la narrativa pombiana va más lejos. Trata de que todos traicionan los sentimientos, todos mienten y todos ocultan sus deseos porque existe un miedo latente que enseña a no mostrar jamás todas las cartas y mucho menos ponerlas sobre la mesa, dado que quién las hace o es un loco o un temerario —y si es un loco hay que excluirlo y olvidarlo, y si es un temerario pronto podrá morir. Por eso la referencia al sida, símbolo del mal, que hace en la novela *Contra natura*, es si no el miedo latente que existe entre todos los amores, de hombres y mujeres, a ser infectado por el virus del mal amor. Aquí radica el mal.

Entendemos según lo anterior, que Álvaro Pombo viene a indicar que los mismos principios que rigen nuestros comportamientos con las personas

²⁷ Entrevista de Manrique, W., a Álvaro Pombo, escritor, “La condena de la homosexualidad a la Iglesia es frívola”, diario *El País-Cultural*, 01/12/05, Web: http://elpais.com/diario/2005/12/01/cultura/1133391601_850215.html, consultada el 26 de agosto de 2012.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

en muy variadas circunstancias, así también los principios son los que tienen que regir nuestro comportamiento con las personas en el contexto sexual.

5.1.3.2. La sexualidad y sus vertientes: La homosexualidad.

Entendida la homosexualidad como una vertiente de la sexualidad, vistas así las cosas, esta variante “no añade nada nuevo”³⁰ que no tengan los otros comportamientos sexuales, indica el novelista. Hoy en los círculos académicos no hay un acuerdo general sobre el origen o la causa de este fenómeno humano, sin embargo, sí hay ciertos rasgos asociados a la homosexualidad. Existen algunas diferencias cognitivas entre hombres homosexuales y heterosexuales que simulan las diferencias entre varones y mujeres³¹. Dos datos pueden orientar nuestro estudio. Uno, las personas homosexuales “ejecutan mejor” que el resto de heterosexuales, sean varones o mujeres homosexuales, “las tareas de fluidez verbal, asignación de categorías y sinónimos”. Otra. En torno a preferencias ocupacionales, los varones gays “tienden a escoger las mismas ocupaciones que las escogidas por las mujeres”, asimismo, los varones homosexuales se “inclinan hacia ocupaciones relacionadas con la escritura (Lippa, 2002)”, consecuencia de esa mejor fluidez verbal³².

Según estas conclusiones, surge una hipótesis: Esta correlación escritura/homosexualidad, ¿se puede aplicar a Álvaro Pombo? Desde una conclusión provisional, creemos que sí. A saber. Nos encontramos en la narrativa pombiana una fuerte presencia de la escritura. Álvaro Pombo elige a la mayoría de sus criaturas, protagonistas de la narración, y les asigna la ocupación de escritores. Pancho, en *El hijo adoptivo*, es un escritor que no publica, pero esa actividad le permite sublimar su homosexualidad. También Gonzalo Ortega, en *Los delitos insignificantes*, es escritor frustrado que sublima su homosexualidad a través de la escritura hasta que encuentra a César Quirós. La narradora o el narrador del cuento “En falso” también indica que “aunque no vivo de escribir soy escritora” (p. 168), sin embargo, no está claro su género. El lector elabora su hipótesis sobre una escritora, sin embargo, se lleva una sorpresa cuando al final del cuento, la escritora se convierte en escritor: “y viendo que no parecía yo dispuesto a decir nada” (p. 183). No sabemos si es desliz del escritor Pombo o es una confusión de género en la mente de la narradora/narrador. En cualquier caso, Pombo responde a la

³⁰ Ibidem.

³¹ Annicchiarico, I., “Psicobiología de la homosexualidad: Hallazgos recientes”, en *UPsy*, v. 8, n° 2 (mayo agosto, 2009)435.

³² Annicchiarico, I., o. c., p. 436.

hipótesis de la elección de la escritura por parte los homosexuales según estudios de campo con varones de diferente sexo.

En las investigaciones sobre la homosexualidad, hoy se admite algunas variantes dentro de la homosexualidad. Según el terapeuta Benetti hay “un homosexual nato”, el cual “llega al mundo con una inclinación hacia el mismo sexo”, orientación manifiesta ya en la infancia y se “define en la adolescencia”. Otra de las formas de homosexualidad se da por la práctica con “otros” del mismo sexo. Esta forma es denominada “adquirida”, y es manifiesta en las instituciones donde conviven personas del mismo sexo³³. Pombo se hace eco, a su manera, de esta línea de investigación psicológica. En toda la narrativa, novela y cuento, siempre aparece el homosexual nato, bien en adultos, bien en adolescentes. Todos los adultos homosexuales de la novelas y los cuentos: Tío Eduardo, Luzmila, Manuel, Don Gerardo (*R*), Gonzalo Ferrer, Jaime Vidal, Pepelín (*P*), Julián (*HMM.*), Pancho y Pedro (*HA*), Gonzalo Ortega (*DI*), Fernandito (*MPI*), Gabriel Arintero (*CR*), Javier Salazar y Paco Allende (*CN*) y Fernando (*FMT*), son todos natos. Los adolescentes también; El narrador de “Tío Eduardo” (*R*), Kus-Kús (*HMM*), los jóvenes Pancho y Pedro (*HA*). No hay ningún homosexual de institución. Por ejemplo, en *El héroe de las mansardas de Mansard*, el joven Nicolás, o Kus-Kús, es ya evidente y manifiesta la tendencia homosexual a sus trece años. Un día, charlan él y su tía Eugenia en la habitación de ella. El ya no tan niño por su malicia confiesa a su tía Eugenia:

“¿Sabes lo que hago en la última hora de estudio? Le pido al padre inspector que por favor si puedo ir un momento a pedir prestado un diccionario de latín a un amigo mío que está en quinto, que por favor, si puedo; siempre me da permiso; y subo al estudio de quinto, ¿y sabes lo que hago? Pues hago como que se me ha caído un lapicero debajo de los pupitres y a gatas voy mirándoles las piernas a los de quinto, que son ya los mayores, ¿y sabes por qué lo hago?, porque he aprendido un huevo de las piernas, las peludas y las no peludas, gracias a ti, tía Eugenia, y otras cosas, también hago otras cosas...” (p.182).

Por otra parte, y en esta línea de la homosexualidad nata o adquirida, encontramos también estudios antropológicos entorno a la tendencia homosexual y comportamientos homosexuales. La primera estaría en la línea de la homosexualidad nata. En cuanto a los comportamientos estarían en relación con la libertad de ejecución de la sexualidad en cada persona o personaje literario. Traemos a colación estos aspectos porque en la narrativa pomboiana encontramos homosexualidad nata, y comportamientos homosexuales. En el análisis antropológico realizado apenas encontramos actos homose-

³³ *Sexualidad creativa. Para vivir y gozar que ya es bastante*, Buenos Aires, Edi. San Pablo, 1994, pp.103-104. A partir de ahora Benetti, 1994.

les frente a la clara y patente evidencia de la tendencia homosexual en los personajes. Menos en dos novelas: *Los delitos insignificantes* y *Contra natura* donde aparecen actos homosexuales crudos y duros, en el resto de la narrativa y cuentos son las tendencias homosexuales las que predominan. ¿Qué lectura se hace de esta ausencia? Miedo, vergüenza, in asunción de la homosexualidad como algunos críticos afirman. Martínez Expósito indica:

“[...] apenas hay escenas de sexo explícito; en un contexto proclive a la conceptualización y el tono ensayístico, resulta llamativo la ausencia casi total de reflexión sobre la homosexualidad por parte de los personajes y del narrador mismo” (p. 118)

El corolario del crítico coincide con otros y con el nuestro personal.

“Todo parece indicar que estamos, no ante un escritor gay orgulloso de su sexualidad, sino ante un narrador estrictamente tradicional, que ha internalizado la homofobia institucionalizada perfectamente” (p. 118-19).

A nivel social, por lo general, la homosexualidad sigue sin cambiar el prejuicio social. Pombo se hace eco del prejuicio social y las consecuencias que tiene para sus criaturas. El disimulo, el no parecer, la represión de los sentimientos y la ya mencionada soledad, son fruto de esa fuerza social en los personajes pombianos. Nando Terrán, en *El parecido*, siente terror la qué dirán. Hablando con Gonzalo Ferrer confiesa, avergonzado y enrojecido por la vergüenza: “no puedo hablarlo con mi padre, no puedo hablar con nadie, con nadie, con nadie...” (p. 97).

Hoy, al margen de esos prejuicios, se exhorta a que en la vivencia de la sexualidad desde sus vertientes: homosexualidad, heterosexualidad y bisexualidad, se trata de encontrar aquellas formas que resulten las mejores, más sanas, más positivas y más agradables cuando nos relacionamos intersexualmente con “otro” ser humano, igual a nosotros en derechos, necesidades y obligaciones (S. Benetti)³⁴. En esa línea de acción ética, Pombo se hace eco de ello y también exhorta a vivir “obrando el bien”, hacer las cosas “rectamente”, “ser agradables, bondadosos y vivir con alegría”³⁵.

Álvaro Pombo recoge en su narrativa esta variante de la sexualidad: la homosexualidad, pero lo hace, a nuestro juicio y de otros críticos: Martínez Expósito, de una manera *negativa*. Si hay que hablar de la característica de la homosexualidad pombiana se puede decir que sí la hay. La caracterís-

³⁴ Benetti, 1994, o. c., pp.101-110.

³⁵ Azancot, N., entrevista a Álvaro Pombo publicada en *El Cultural*, el 05/01/2006, Web: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/16237/Alvaro_Pombo, consultado el 26 de agosto de 2012.

tica de la homosexualidad pombiana es clara y notoriamente: rara vez asumida por los personajes de la novela, consecuencia de ello, viene la soledad. Los personajes homosexuales pombianos son solitarios, la soledad del ahoga y en ella se ahogan. En tercer lugar, la homosexualidad va unida a la religión aspecto que provoca en el sujeto sexuado fuertes cargas de culpa, miedo y pecado. Todo ello lleva al personaje a vivir la vida infeliz, de tal forma que todos terminan en el suicidio o la muerte accidental y absurda, aspecto que tiñe de *carácter trágico la vida* de los personajes homosexuales.

Por otra parte, la visión de la homosexualidad experimenta una evolución en la obra de Pombo. En sus primeras novelas el retrato de la homosexualidad es sombrío, retrato que sí daría más pie a la interpretación de cierta crítica. Esto lo vemos por ejemplo en *Los delitos insignificantes* o *El metro de platino iridiado*: personas atormentadas que se dejan manipular o que se encierran en caminos sin salida. Sin embargo, en sus últimas novelas aparece, junto a la visión sombría, la clara afirmación de una alternativa luminosa, de una posibilidad de felicidad. Un dato interesante ilustra esta evolución, el final de Salazar y el del protagonista de *Los delitos insignificantes* son sorprendentemente parecidos, hasta en las descripciones de los últimos momentos. Hay, sin embargo, una gran diferencia. En la novela más antigua, *Los delitos insignificantes*, al homosexual sólo se le presenta la posibilidad del trágico final, sin embargo, en *Contra Natura*, tenemos la alternativa Allende (y Durán).

El retrato de la homosexualidad en Pombo es duro y no se aviene a concesiones, pero en absoluto es un retrato que muestra sólo “su lado oscuro”. Pombo también señala el otro aspecto en su descripción de la experiencia homosexual: la alternativa virtuosa de regeneración, en el contexto de una aceptación de las relaciones homosexuales.

5.1.4. Planteamientos para una reflexión ética.

5.1.4.1. La deshumanización del sexo.

Las novelas más crudas y más duras, a nuestro juicio, son dos: *Los delitos insignificantes* y *Contra natura*. Ambas vendrían a denunciar una situación real: La deshumanización del sexo. El uso del sexo trivializado y los mitos actuales creados en torno a la sexualidad han licuado el sentido de la sexualidad hasta despojarla de todo contenido humano. Tal es así que se ha

convertido en un hecho insignificante, vacuo y en una expresión sin mensaje³⁶. El sexo se ha reducido a meramente anatomía y al orgasmo.

Así las cosas, y a tenor por las críticas del novelista Álvaro Pombo al mundo gay, parece que las denuncias pombianas van en defensa de una relaciones más humanas y una ética. Por eso propone en sus novelas, una “re-educación sentimental”, sobre todo en el mundo homosexual.

*“A mi me preocupa que la sexualidad se convierta en una especie de entretenimiento, estamos en un momento consumista en que la homosexualidad y la heterosexualidad tienden a trivializar el amor y las relaciones. En ese camino se han perdido muchas cosas”*³⁷.

Uno de los caminos en que incide fuertemente su interés reflexivo es la homosexual. Por poner unos ejemplos. Las novelas *Los delitos insignificantes* y *Contra Natura* son novelas que afirman con rotundidad una tesis moral: Hay que obrar bien y vivir de acuerdo con lo que uno es. Ambas novelas presentan dos formas alternativas de vivir en este caso la homosexualidad. La novela *Contra natura* estaría en esa línea de denuncia de deshumanización, a la vez, que en la línea de anunciar una ética gay. Las novelas recuerdan, y no me extrañaría que Pombo tuviera presente la escritura, esa opción que aparece en el Deuteronomio: Pongo ante ti vida y felicidad, muerte y desgracia. Lo que elijas te sucederá (Dt 30, 15ss). Una forma lleva a la vida, a la felicidad, la otra a la desgracia y a la muerte. El novelista y poeta Pombo no es en absoluto neutral al describir esas formas de vivir y forma de ser y de orientar la vida desde la sexualidad, ni quiere serlo. Hay una postura ética muy clara. Tanto es así que Álvaro Pombo contesto a Nuria Azancor el 02/11/2006 acerca del tema de la homosexualidad, preguntándose y lo hace a sus colegas homosexuales: “si podemos *crear valores*, si podemos *vivir con dignidad y claridad nuestros afectos* en pareja, ahora. Pues es eso lo que sale en mi libro”. Pombo termina haciendo una clara y rotunda afirmación: “Lo que no se puede hacer es el elogio de la *superficialidad y la frivolidad* triunfante hoy”³⁸. Entendemos, por tanto, que Pombo reivindica una ética y una dignidad a la hora de vivir no solo la vida sino más aún la orientación sexual allí dónde cada uno donde esté. Creemos, por tanto, que estamos ante una narrativa de tesis. Por esta razón algunos de sus críticos lo tachan de moralista.

³⁶ Cfr. Gafo, J., *La “espiral del sexo”: valores y señales de una alarma*, en *Sal Terrae*, vol. 70, nn. 7-8 (1982)495-509. También López Azpitarte, E., *Ética de la sexualidad y del matrimonio*, Madrid, San Pablo, 1992, pp. 34-36.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Azancor, N., “Álvaro Pombo. <No me siento culpable ni por el Planeta ni por Herralde ni por nada”, en diario *La Razón. El cultural*, 02/11/2006, p. 12a. El subrayado es nuestro.

Pombo se defiende afirmando que “no hay novela sin moral”. El conjunto de la obra del novelista Álvaro Pombo es un estudio del hombre, y un extraordinario retratista del alma humana, de sus posibilidades de depravación y de crecimiento en la virtud. Estas posibilidades las describe especialmente, aunque no exclusivamente, en las relaciones afectivas, en su vertiente tanto homosexual como heterosexual. *Contra Natura* se centra en la homosexualidad, pero otras obras como *La Fortuna de Matilda Turpin*, se centran en la alternativa que se presenta a los personajes, teniendo que elegir una de las dos opciones: la degradación o la vida ética. Su pensamiento y preocupación como bien queda reflejado en las novelas y los cuentos, amén de la entrevistas, es la eticidad. La opción por el bien es la mejor opción que ha de hacer cualquiera de los personajes en toda novela. En cada novela hay un debate ético, ese debate que la sociedad de la tolerancia no le interesa. De hecho el propio Pombo manifestó en uno de los foros públicos que *Contra natura* salía a la palestra literaria para contribuir al debate público sobre la homosexualidad con una mirada “crítica” a la trivialización del mundo gay. Por consiguiente el pensamiento pombiano acerca de la (homo)sexualidad, diríamos, es para todo aquél que le quiera escuchar, para toda la *oecumene*. Su mensaje ético y moral es ecuménico.

5.1.4.2. Una experiencia de frustración.

La consecuencia última de ese liberalismo sexual es un sentimiento hondo de vacío y decepción, ya denunciado en su momento por V. Frankl en los trabajos: *La voluntad de sentido* y *Ante el vacío existencial*³⁹. “La voluntad frustrada de sentido –indica Frankl– se compensa ya por la búsqueda de placer, ya por la voluntad de poder”⁴⁰. Javier Salazar, Juanjo Garnacho (CN) y toda la tropa que aparecen en otras novelas: *El parecido* y el mundo de germanías en que se ha movido Pepelín y sus correligionarios, Pedrito en la novela *El hijo adoptivo* y César Quirós en *Los delitos insignificantes*, serían ejemplos de esa vacuidad interna del ser humano. Por tanto, cuando sólo resta el placer instantáneo, el hastío amenaza a la persona, que no puede quedarse satisfecho con las experiencias habidas.

Pombo elabora un sistema filosófico y existencial a través de formas de ser. En las novelas sexuales: *Los delitos insignificantes* y *Contra natura*, Pombo denuncia, a nuestro juicio, toda esa trivialización del amor y del sexo, pintando las almas de los personajes entregados a ello, vacuas, frustradas e

³⁹ Manejamos las ediciones: Frankl, V. E., *La voluntad de sentido. Conferencias escogidas sobre logoterapia*, Barcelona, Herder, 1988, y *Ante el vacío existencial. Hacia una humanización de la psicoterapia*, Barcelona Herder, 1987.

⁴⁰ Frankl, 1988, p. 24.

infelices. Javier Salazar vendría a representar el tipo negativo donde se dan cuanto indicamos. Una de las frases que resume la vida de Salazar, por extensión, podría ser las vidas de muchos homosexuales, es que “detestas lo que deseas porque detestas tus propios deseos”.

En el caso de las novelas que nos ocupa, dos formas de ser se plantean: qué es ser homosexual y formas de vivirla. Hay por tanto una postura ético-moral muy clara y muy definida. El primero de los caminos lo representa Salazar, el cual progresivamente se hunde en un camino de autodestrucción, coronado por un trágico final. El otro camino lo representa Allende, quien vive guiándose por valores morales, procurando el bien de los demás aún a costa del propio placer. Completan el cuadro el mencionado Durán y Juanjo, el antiguo profesor y amante de Durán, quien se enrocará con Salazar en la espiral destructiva, tentando a Durán. Allende, por su parte, ofrecerá una salida a Durán, salvándole del hundimiento personal y moral, abriéndole a la vez perspectivas de futuro.

La figura de Salazar, centrándose en su degradación moral, que describe de una forma ciertamente profunda, Pombo, es un antihéroe a través del cual Pombo denuncia la experiencia de una vida inauténtica y mal llevada, la cual termina en tragedia. La retribución poética pombiana se ha hecho realidad.

5.1.5. Criterios para una fundamentación ético-moral de la homosexualidad.

5.1.5.1. El camino para una maduración humana.

Educar a la persona es ayudarle a que sea autónoma en toda su extensión vital. En esa educación está, entre otros valores, la renuncia al goce de los caprichos. La educación busca, por tanto, que el ser humano sea cada vez más humano, más dueño de sí, y más feliz.

En esta línea entendemos que Pombo no banaliza la vida. La llena de humor, pero nunca la presenta como vacua. Como buen filósofo es sabedor de las fuerzas internas a que tiene que hacer frente el ser humano para no ser de la tierra, sino estar separado de ella. La ferinidad la ha de convertir en humanidad. En ese campo de acción también entra la sexualidad y su vertiente, en Pombo, homosexualidad. Porque tampoco escapa a el presupuesto elemental de ser regularizada. La fuerza que la regula tiene en sus orígenes mucho de egoísmo, de agresividad y de anarquía incontrolada. La capacidad de expresarnos y de entrar en comunicación con los demás solo es viable a través del cauce cultural. A su manera Pombo eso viene a decir

cuando defiende en los foros que el mundo de la homosexualidad necesita una reducción sentimental porque hay mucha trivialización.

Pombo elabora quizá un sistema filosófico y existencial donde pone de manifiesto que los homosexuales “tenemos que afrontar una reeducación sentimental, más allá del ligue, del <aquí te pillo aquí te mato>”⁴¹. Además que el amor entre hombres, sin importar la edad, debe estar guiado por el bien, por el placer y no así por las diferencias y los lugares que se deben erotizar para complacer al otro. Hay, por tanto, que reorientar las relaciones entre homosexuales.

Pombo no es un destructor de la moral, porque no entiende de ella, tampoco entiende las farsas y afronta las cosas como vienen y como son. Pombo no lanza sentencias sobre qué tipo de vida es mejor y cuál es peor, pero sí lo hace en esa línea kantiana moral, ¿qué puedo hacer?, ¿qué debo hacer?, para que me vaya bien y sea feliz en la vida, sea cual fuere mi forma de ser en ella. Siempre hay una alternativa en la vida de los personajes para ser ellos y para vivir felices. Encontramos esta alternativa en *El Cielo Raso* donde la opción ética, la ética del bien, el camino de la madurez, la encarna el personaje homosexual, Gabriel Arintero. Lejos de España, en Nicaragua, a la luz de la Teología de la Liberación, descubre su camino en el que encontrar la dignidad como persona, sin dejar de ser homosexual. Siendo homosexual alcanza la dignidad humana de crecer como persona. Ama y es amado. Esta relación no es un asunto de sexo, sino, como bien indica el autor, es un asunto de amor. El amor redime a este personaje. En la novela *La Fortuna de Matilda Turpin*, aparece el egoísmo camuflado bajo apariencias superficiales positivas en la vivencia de una genitalidad vacua. La opción por la dignidad y la indignidad está presente en varios personajes. La espiral de degradación la siguen Juan, profesor de filosofía, y su nuera Angélica, que no tiene ningún escrúpulo en dejar a su marido, hijo de Juan, y marcharse con el suegro. La otra posibilidad, la dignidad, está en Fernando, el hijo menor, el homosexual. La opción de Fernando es muy clara. Sabe renunciar a su amado por el bien de éste. Éste se va con su novia.

5.1.5.2. El amor como base y fundamento de la madurez.

Rastreando el pensamiento de Pombo a través de las diferentes entrevistas hechas, en todas ellas aparece una respuesta constante; una tesis: vivir con amor y en el amor, y no a la trivialización del amor y las relaciones.

⁴¹ Cfr. “Hace mucho que los homosexuales no inventan nada nuevo”, publicación en *Semana.com*, 04/14/2006. Web: <http://m.semana.com/cultura/hace-mucho-homosexuales-no-inventan-nada-nuevo/93861-3.aspx>, consultada el día 27 de agosto de 2012.

Hablar de la homosexualidad es hablar del amor y de la amistad. Scheler también defendió una tesis semejante, pues entendía que el amor no es un sentimiento cualquiera, sino que constituye el motor de la acción ético-moral y de la concepción de lo humano⁴². Estos postulados del novelista se encuentran, en la visión que presenta en la novela “*Contra natura*, novela ejemplar al estilo más cervantino del término⁴³. Según el novelista, la novela mentada es un “estudio del amor y del miedo al amor”. Esto llama la atención, porque en el mundo narrativo pombiano es frecuente encontrar las relaciones materno-filiares marcadas por la falta de amor, madres egoístas con respecto a sus hijos únicos, muchas veces, y solitarios. Doña María en *El parecido*, los padres ausentes, más todavía la madre, fría y distante, en *El héroe de las mansardas* por poner unos ejemplos. Falta de amor también en las relaciones de pareja: Juan y Matilda Turpen en *La fortuna de Matilda Turpen*, los matrimonios destrozados en *Donde las mujeres*, el rencor en el matrimonio de los Vidal en *El parecido* o el fracaso matrimonial de Isabel de la Hoz en *Una ventana al Norte*. Como bien recuerda E. Fromm, amar no es fácil, por eso el hombre ha de ser enseñado en ese *ars amandi*⁴⁴.

Sí, el amor es un arte que hay que aprender, aprendiendo. En Pombo el amor es un lugar para amar al hombre y un lugar de Dios. El amor al otro lleva al Misterio. Pombo lo hace a través de la literatura de San Juan (1Jn 4,20). Pombo desarrolla el amor humano a través de las criaturas, como Ramon Llull en *Libre d’Amic e Amat (Blanquerna)*. Las caras del amor son abiertas. Lo importante en el amor en todas sus facetas es que sean vividas en libertad, con eticidad y madurez. Según interpretamos en las diversas entrevistas, el eje de toda ética propuesta por el novelista tiene que ser el amor. Por ejemplo. Acardo en *La cuadratura del círculo* ha experimentado el amor de una mujer. Pleno y admirado de la experiencia afirma acerca del amor:

“[P]or primera vez aquella mañana entendía lo que el apóstol San Pablo dijo del amor, que era la plenitud de la ley y el fin del precepto” (p. 261)⁴⁵.

También Gabriel Arintero en la novela *El cielo raso* descubre el amor verdadero cuando es amado. Ya Eloísa descubrió a Dios en Pedro Lombardo.

⁴² Sigo un interesante artículo de Muñoz Pérez, E., “El rol del amor en la construcción de una ética fenomenológica”, en V, nº 23 (septiembre, 2010)9-22.

⁴³ “Contra natura es una novela ejemplar en el sentido más cervantino del término. No soy un moralista, pero propongo una reducción sentimental, algo que en Occidente han hecho las mujeres. Los homosexuales tenemos que reeducar los sentimientos y trascender el mundo de la inmediatez. La mayor de los sentimientos requiere tiempo”, Morán D., “Álvro Pombo afirma que <Contra natura> es una novela ejemplar” en diario ABC, martes 20/12/2005, p. 58.

⁴⁴ Nosotros manejamos la edición de Fromm, E., *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*, Barcelona, Paidós, 1987.

⁴⁵ Pombo hace referencia a 1Cor. 13.

Ahora Gabriel descubre en Oswaldo no solo el amor, sino el amor a Dios y de Dios. El amor divino en el amor humano.

“Sin darse apenas cuenta, Gabriel Arintero experimentó un pequeño cambio [...] Como si aquel amar y ser correspondido por primera vez en su vida liberase su atención del regusto acre de los insatisfactorios lances amorosos del pasado, permitiendo que Arintero, con atenta, disponibilidad, se fijase, como nunca antes lo había hecho, en las personas y cosas reales de aquel tan realísimo mundo” (p.103).

Y en *Una ventana al Norte*, el amor aparece bajo la dimensión caritativa y de la justicia social.

“El cristiano ha de poner la otra mejilla. [...] Así lo hicieron los primeros cristianos en el Coliseo de Roma [...] Hay que dar lo suyo a cada cual y más en las grandes crisis como ésta” (p. 81).

Según el autor, el amor “tiene un componente deletéreo”. Luego indica que lo que verdaderamente va contra natura es la privación de amar a alguien y no “arriesgar”⁴⁶.

Hemos visto que en la narrativa pombiana aparece el amor en su diversidad: eros, ágape, filia, etc. Lo que sí es bien claro para el novelista es que hay que amar con intensidad, arriesgando. Aquél que no lo hace, Pombo se encarga de aplicar la justicia poética. Javier Salazar muere por sus pecados de desamor; Gonzalo Ortega porque no se ha arriesgado como Gabriel a amar. Pombo viene a decir algo parecido a San Agustín: Ama y haz lo que quieras.

5.1.5.3. Humildad ante uno mismo y ante el otro.

En la vivencia de la homosexualidad hay que evitar un doble extremo entre el sentimiento farisaico y la culpabilidad. Ninguna postura es aceptable ni saludable, ni tampoco se justifica ni desde la ética ni desde el evangelio. Porque el ser humano actúa siempre entre luces y sombras, entre la cobardía y los buenos deseos de libertad y condicionantes. Cada persona sabe el porqué de sus acciones, otras ni eso, para saberlo y juzgarlo los demás. Y si la persona es creyente, solo Dios es capaz de conocer la situación de real de cada persona y sus conductas.

⁴⁶ Cfr., Manrique, W., o.c.

Al final de todo, la postura pombiana, ante la homosexualidad, es clara y rotunda. Ser libres en la acción, ser libres para hacer el bien y ser felices. Pombo defiende no solo el amor, “El amor tiene que ser el fin tanto de todo lo que se encamina a ese fin como de todo lo demás” (p. 113), lema de María en *El metro de platino iridiado*, sino también la responsabilidad y la humildad. Este aspecto lo encontramos en la postura de Paco Allende en la novela *Contra natura*. El antiguo seminarista tiene claras, como Pombo, algunas cosas, a la hora de vivir, entre ellas que:

“Hay una máxima que ha guiado a Allende durante todos estos años de ocuparse de alumnos y alumnas y madres y padres angustiados, todos estos años de esfuerzo por ser mejor, más libre y más comprometido con sus semejantes a la vez. Esta máxima dice: hacer lo correcto con independencia de que nuestras intenciones al hacerlo sean claras o turbias, buenas o malas. De alguna manera se trata de hacer el bien, lo que es adecuado y correcto, con independencia de que mis motivos sea egoístas o altruistas” (pp. 349-59).

Hemos visto la postura de Álvaro Pombo en relación con la homosexualidad. El pensamiento pombiano se sitúa en la línea de la influencia de su fe cristiana, y en la línea de su formación filosófica. Hay una huella de Kierkegaard en sus planteamientos conductuales visible en las novelas, así como de la filosofía existencial. Por un lado vemos la posibilidad de una existencia cerrada en el estadio estético, ansiosa de nuevas sensaciones, corriendo de un estímulo a otro; por otro, tendríamos el estadio ético. La primera de las opciones la reflejarían personajes como Salazar, la segunda personas como Allende. El estadio religioso, donde se da el salto hacia la relación con Dios, se da en Gabriel Arintero, donde experimenta al amor de Dios desde el amor del otro. En los otros y con los otros sabe de Dios y de su proyecto salvífico. Con el otro y con los otros, Gabriel se salva y salva sus circunstancias.

La mayoría de los entes éticos de Pombo son homosexuales. La visión que tiene el escritor de la homosexualidad es negativa, quizá influido por el cristianismo católico. Esta forma de vivir la sexualidad presenta problemas a sus entes. Problemas traducidos a vergüenza, miedo, inhibición y culpa. Y esta forma de vivir, de vivirse con otros lleva a la infelicidad. La vida de los entes homosexuales pombianos es infeliz. Pombo, emulando a Ackerley, deriva sus personajes masculinos a vivir su homosexualidad con los que son inferiores al personaje, quizá porque “el sentido de culpa que tenía —indica Ackerley— con respecto al sexo me obligaba a desahogarlo en los que eran inferiores a mi socialmente”⁴⁷. Deducimos de todo lo anterior que Pombo no

⁴⁷ Tomo la cita de Arnalte, A., “El amigo ideal. Las relaciones desiguales en la literatura homosexual”, en *Q* n° 119 (1993)39a.

llega a aceptar su orientación sexual. Aquí radica una de las fuentes del mal en la vida de los entes literarios pombianos.

Por otra parte, Pombo postula, para una vivencia sana de la homosexualidad, vivir en el amor, con amor y del amor, sin trivializar esta facultad, reduciendo el sentimiento a mero objeto. El amor se convierte en fuente de bien hacer, bien querer y bien vivir. Esta postulación la hace visible en la figura de Allende en la novela *Contra natura*, figura que a pesar de quedar roma, se presenta como una instancia ética, modelo de una ética del bien pombiano y de una ética de la atención. También en la figura de Fernando en *La fortuna de Matilda Turpin*. En el lado heterosexual estaría la gran santa láica pombiana: María en *El metro de platino iridiado*, aunque ya hay atisbos de esa caridad en Rosa (P).

En general, Pombo plantea a través de la sexualidad vivir una vida sana, con amor, esperanza y caridad, a pesar de su dureza y sin concesiones a trivializarla. Pombo introduce una puerta a la esperanza a través de la ética gay. La esperanza que defiende Pombo está representada por Allende y Durán, por Fernando y por María, una posibilidad ciertamente difícil, pero no imposible. Así Pombo vuelve con los temas cristianos, estrecho es el camino de la salvación, defendido en el evangelio de Mt 7, 13-14. Tema del bien y del mal, los dos caminos, presente en todo el judaísmo.

5.2. Álvaro Pombo y la religión.

5.2.1. Influencia y visión.

En medio de lo que hoy se llama “la tercera muerte de Dios”, es decir, la ausencia de Dios en la conciencia del hombre⁴⁸, se vive en una cultura en transición hacia un no se sabe todavía qué paradigma referencial. Un pensamiento que tantea caminos de renovación, de incorporación de nuevas formas de ver y entender al hombre, que aporten sentido y coherencia a la concepción de la nueva vida, del nuevo hombre y al nuevo mundo. En este campo, creemos que existe una actitud renovada de incorporar lo sagrado al campo de la reflexión, sobre todo en las letras. Hay un retorno de lo sagrado al pensamiento en sus diversas estancias, en concreto en la literatura, filosofía, etc.

Al contrario que muchos narradores del momento, a nuestro juicio, Pombo también recoge ese sentido de lo sagrado en su narrativa. Quizás habrá que convenir con J. A. Marina, que Pombo introduce la religión en su

⁴⁸ Para A. Glucksmann, la primera vez que Dios murió fue en la cruz. La segunda, en los libros de Marx y Nietzsche. La tercera, en la psique del hombre europeo”, en *La tercera muerte de Dios*, Barcelona, Kairós, 2000.

narrativa “como zona protegida y a salvo, como dominio de lo significativo y de lo no trivial”. Por tanto, su narrativa no solo recoge lo religioso, sino que, además, reflexiona sobre él. Es decir, no quiere hacer una narrativa monda y lironda⁴⁹; lisa y lasa, sino seria, profunda y exhortativa.

En esta reflexión sobre literatura y religión, es perceptible en la actual novela española, una ausencia de ser. Signos de tal carencia son la soledad, la profunda experiencia de la fragilidad del ser en el tiempo. Existen verdaderos dramas vitales de hombres y mujeres en esta época de computadoras, de fluidez en las comunicaciones, en la era de la velocidad. En esta época de esplendor existe un vacío, que dice Lipovestki, aplastante en multitud de conciencias, de corazones. En este espacio de vacuidad, de sin sentido y de falta de referentes, incluso sin el Misterio, surge con voz propia, radiante como un sol matutino, y más bien en soledad, la narrativa de A. Pombo. Una narrativa en la que deja hueco al Misterio (Dios); una narrativa en la que el hombre, como cosa sagrada que es para sí, reflexiona desde él sobre lo sagrado.

Nos encontramos, por tanto, con un novelista que incorpora en su narración lo religioso. Diríamos que es un creyente, pero heterodoxo. Lo es por formación, vivencia y expresión, aunque no es practicante.

Para conocerlo mejor, hay que ir a los textos novelados, dónde la expresión de la religión está más clara. En ellos hay una religiosidad manifiesta, y cierta hambre de creer, a la manera unamuniana, que no acaba de arrancar. Un hambre quizás oculto por el dolor de una mala educación.

¿Por qué “horizonte”?⁵⁰: Responde a un intento de explicar el amplio alcance trascendente de las palabras que usa A. Pombo en sus novelas, no solo en el aspecto lingüístico y filosófico sino también en el religioso.

Entendemos por religioso aquella dimensión humana que nos permite abrirnos a la trascendencia a través de la fe. Y por “horizonte” ese mirar hacia delante, en el que hay un conjunto de ideas, valores y hábitos mentales que forman el entorno cultural donde se sitúa cada ser humano. Una cosmovisión y una topovisión.

Cuando, por razones muy diversas, uno *no se siente suficientemente satisfecho* dentro de este *locus vitae*, como muchos de los personajes, la persona busca y se abre a nuevos horizontes, corriendo, a veces, el riesgo de entrar en espacios, experiencias y situaciones, hasta entonces desconocidas.

De la primera parte de la frase anterior es un ejemplo el protagonista de *El puente*:

⁴⁹ Marina, J.A., *Por qué soy cristiano*, Barcelona, Anagrama (Colección argumentos), 2005, p.145.

⁵⁰ Para este apartado sigo a A. Blanch, *El espíritu de la letra*. Acercamiento creyente a la literatura, Madrid, PPC, 2002, pp. 255ss.

“En aquella ocasión huí alegremente, convencido de que iniciaba una nueva vida aquel mediodía ventoso de finales de agosto. Alegre no es quizá el adverbio adecuado pero refleja, al menos, la exaltación insensata con que, acodado en la balastrada del puente, aguardaba las primeras señales del otoño...” (R, p.79).

O las protagonistas de *Donde las mujeres*, o Isabel (VN). Respecto a la apertura de nuevos horizontes, dos personajes van a la búsqueda de una identidad. Eso sucede a Gabriel Arintero en *El Cielo raso* o a Ramón Durán en *Contra natura*.

El primero se lanza a la tarea de explorar nuevas tierras, ¿nuevas formas de ser, según la literatura de viajes?: Londres, donde descubre un nuevo mundo, abierto y distante, al cual se abre también a través de su sexualidad, después completado y completada en El Salvador, porque Gabriel, en España, no acaba de encontrarse. En el Salvador, la apertura de Gabriel, motivada por el contexto como persona a la situación que tanto le estimula, política, ideológica, religiosa y sexual, descubre paulatinamente quién es, qué quiere y a quién y cómo quiere, amén de enrolarse en acciones heroicas a favor de gentes oprimidas por la pobreza, la guerra y el analfabetismo. Ahí, Gabriel empieza a articular su cristianismo auténtico. No solo se descubre en su faceta erótica, sino también en su dimensión cristiana. En esa Ciudad, pone en práctica ese cristianismo de libro aprendido en el seminario, frío y sin sentido, el cual toma forma bajo el calor y el color, transformándose en el genuino. La lucha por la superación de la opresión de esas gentes pobres y humildes que no les deja ser personas, se convierte en horizonte de sentido para Gabriel.

El segundo lo hace cambiando, reorientando su vida a través de un camino, mal elegido en su momento, reencauzado ahora y con dirección concreta gracias a Allende. Paco cambia el incierto y abismal horizonte, cuando no sórdido, en el que había empezado a transitar.

Estos dos ejemplos nos han servido para explicar qué queremos indicar con “horizonte”.

Pensamos que una situación muy semejante de horizonte de sentido y de desbordamiento de límites, es la que se verifica en toda persona abierta a una experiencia de trascendencia que viva su fe. Y se experimenta y verifica, sobre todo, cuando siente más allá de sus límites vitales ordinarios, el tirón de esa otra realidad trascendente, mucho más honda y existencialmente acogedora. Y más todavía cuando, sin dejar de permanecer misteriosa, produce en la persona un deseo muy especial y le genera una constante tensión entre el acá mundano y el más allá sobrenatural.

El San Manuel de Unamuno sería un ejemplo, porque esa figura está expresando el fondo de la conciencia de lo que es, siente, piensa y expresa

el autor. Ahora bien, resulta interesante constatar que esa fuerte atención vital a nuevos horizontes trascendentes sentida, tanto por el hombre religioso como simplemente por cualquier ser humano, no parece ser tan distinta en unos y otro caso, y aun puede llegar a descubrirse en dichas situaciones bastantes elementos afines.

En los textos novelados que trabajamos, creemos ver ese “horizonte” significativo, en los cuales, aparece esa dimensión religiosa. Es decir, esa apertura del ser humano, Pombo, en este caso, hacia aquello que se considera superior (Misterio) y con sentido. A nuestro juicio, las novelas de Pombo están abiertas a esa trascendencia, amén de recoger numerosas referencias religiosas y de religiosidad cristianas. El autor, en múltiples ocasiones, ha dejado claro cuál es su sustrato narrativo: *un cristiano de base, un cristiano de Jesús de Nazaret*. Aunque después, con su ironía tan peculiar y provocativa, matices: *Soy cristiano porque nací en un mundo cristiano*⁵¹. Pombo está indicando que el medio cultural y religioso, influye en la identidad de una persona, en sus creencias.

Un ejemplo aclarará cuanto decimos. En relación con su última novela, *Contra natura*, A. Corona entrevista al académico. Ése le indicaba la presencia del cristianismo en la novela mentada al más puro estilo de Graham Greene. Y Pombo contestaba:

*“No solo por esas referencias a Greene hay un discurso cristiano en el libro, que podríamos llamar católico, sino también, en **Contra natura** hay una voluntad cristiana y religiosa, o ético-religiosa, definida por el comportamiento de los personajes. Y el autor todavía va más lejos al afirmar: ... además, creo que no hay novela importante que no tenga esa voluntad ético-religiosa,[porque] si no se queda vacía”⁵².*

Por esta razón, tanto en los contextos, como en los personajes, los fondos de la narración, así como en gran parte de las expresiones y conceptos presentes, hay una referencia constante al cristianismo católico porque es la confesión que él vivió, le enseñaron y profesó desde niño.

Por consiguiente, y a través de estas líneas, hemos intentado dejar claro a qué responde la elección de ese “horizonte”, al que hemos recurrido para denominar el cuerpo del trabajo, y motivo de él. Y empezaremos nuestra reflexión acercándonos al autor en relación con la religión. ¿Cómo la entiende? ¿qué es para él...? Después nos fijaremos en que la postura del autor ante la religión oficial esta marcada por el rechazo. Un tercer punto recoge la visión

⁵¹ Cfr. “Sin etiquetas”, entrevista de M. Hidalgo a Á. Pombo en, *RFs* (septiembre, 2004), <http://www.revistafusion.com/2004/septiembre/entrev132-2.htm>, a partir de ahora, *Sin etiquetas*...

⁵² Cfr. “Finalistas 2008, en Clubcultura.com, FNAC, URL: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/salambo/ganador05.htm>

de Pombo en tanto a la religión. Y finalmente este segundo apartado intenta vislumbrar el Dios de la narrativa pombiana.

5.2.2. La religión, componente y horizonte temático en la novela.

El tema de la religión en España ha supuesto y supone todavía, a estas alturas del siglo XXI, posturas enfrentadas. No se acaba de asimilar y aceptar su presencia social, y no se entiende que tiene su lugar en el pensamiento fuera de los contextos religiosos. En esta línea, la disimetría de posturas no es nueva, es antigua. Desde el siglo XVIII, las disensiones religiosas entre hebreos y filisteos, antes acalladas por la dura mano inquisitorial, venían dividiendo, y dividen todavía, ahora más, la sociedad española, como lo está hoy desgraciadamente.

Los avatares históricos, las posturas recalcitrantes, así como las cerrazones y distancias poco constructivas, han propiciado la salida a la palestra de un furibundo clericalismo y, desgraciadamente, un anticlericalismo más propio de antaño que de hogaño.

Los intentos de secularización son notables en todo el estado autonómico, así como en otros foros de pensamiento y medios de comunicación, particularmente en aquellos que se presentan con tintes políticos progresistas, posturas más decimonónicas que propias de una evolución de las ideas. Como reacción a estas ideas de intransigencia e intolerancia emergen los reactores conservadores y neocatólicos, que luchan por no ser acallados por esas voces excluyentes. De tal manera que, por tirios y troyanos, la intolerancia, las diferencias y la incomunicación, (por no indicar las repercusiones que todo ello está trayendo a la sociedad española), están haciéndose cada vez más presentes en nuestros entornos, creando verdaderos anticlímax de consenso, de crecimiento cultural y de tranquilidad.

En este contexto de confrontación político-religiosa, aparece con toda su fuerza literaria la narrativa de Pombo, con un tema y fondo religiosos, aspectos sorprendentes en una “edad secular”⁵³. Parafraseando a Iván cuando habla a su hermano Aliosha en *Los hermanos Karamazov*: *¿Y de qué se habla en la taberna?* Nosotros, apoyados en esa frase, también decimos algo parecido: *¿Y de qué habla Pombo en su narrativa a cerca de la religión? ¿Qué contenidos, si se quiere, religiosos contiene su narrativa?*

“Las caras de la narración”, desarrolladas anteriormente (punto I.3), recogen algunas valencias de esa narrativa. Y una de ellas es la religión. Porque es innegable que el tema de la religión es parte de la narrativa pombiana. Sin embargo, a nuestro juicio, no es uno cualquiera; creemos que la

⁵³ A. Pombo, “Exploración de una universal....”, o.c., p.10.

religión alfombra una gran parte de la narrativa. Solo que es una “religiosidad del tiempo del silencio y la muerte de Dios”⁵⁴, como muy bien indica el autor.

Pero antes de desarrollar esa búsqueda de la religión y de lo religioso en la narrativa, creemos oportuno partir de algunas orientaciones en torno a cómo se entiende hoy la religión. Definiciones nacidas fuera de las facultades de teología católicas.

Por una parte está la religión oficial, la cognitiva, propia de los intelectuales, y por otra, la popular, propia del pueblo sencillo, al margen de las controversias teológicas. Y también a la luz de las aportaciones de las Ciencias de la Religión. La definición de religión es compleja. Lo es por el contenido del concepto; “un concepto problemático” (A. Fierro)⁵⁵ ; o porque al tratar sobre “la religión”, la tarea de su definición no resulta “fácil” (G. Griffiths-Dickson)⁵⁶. ¿Dónde radica tal dificultad? A juicio de esta profesora de Ciencia de la Religión en Birkbeck College (Londres), la palabra “religión” no es un “término neutral”, “ni siquiera en el marco del cristianismo europeo y americano. No hay más que ver cómo se discute sus límites cuando surge cualquier aspecto político, legal o práctico que tiene una cierta incidencia ética en los ámbitos ‘seculares’ de la ciencia y la medicina, la economía o el gobierno”⁵⁷. Sin embargo, en el fondo, la religión, más que una definición vendría a ser una “descripción”, y más aún, un “sentimiento” que nace de una forma de entender la vida en relación con un Algo.

Por otra, está la religión popular manifestada a través de esas prácticas, creencias, ritos y manifestaciones religiosas presentes en el imaginario y en la realidad de las personas, y en la vida cotidiana de muchos de los personajes.

Nosotros partiremos de una serie de puntos de vista como horizonte de referencia religioso en esa búsqueda que intentamos hacer de la religión y lo religioso. En primer lugar partimos de la definición de Don Miguel de Unamuno, el cual apoyándose en Schleiermacher, entiende la religión como un “sentimiento” nacido de una “relación de dependencia con algo superior a nosotros y el deseo de entablar relaciones con esa misteriosa potencia”⁵⁸.

Un fenomenólogo cualificado, J. Martín Velasco, entiende que la Religión se presenta ante el hombre “como un hecho humano específico que tiene su origen en el reconocimiento por el hombre de una realidad suprema, la

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ En *Sobre la religión. Descripción y teoría*, Madrid, 1979, p.19.

⁵⁶ “¿Es la religión una invención occidental?”, *Con*, nº 302 (septiembre, 2003)511ss.

⁵⁷ Ibid, p. 513.

⁵⁸ En *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe (Colección austral), 1993, p. 230.

cual confiere su sentido último a la propia existencia, al conjunto de la realidad y al curso de la historia”⁵⁹.

Un tercer especialista del fenómeno religioso, X. Pikaza, entiende la religión, como “una forma específicamente profunda de experiencia de sentido”; a través del cual, “el ser humano cultiva por ella *su apertura trascendente* y reconoce agradecido *la presencia gratuita y salvadora de la Realidad suprema* que se manifiesta confiriendo un valor de plenitud a su existencia, al mundo y a la historia”⁶⁰.

En los tres hay una apertura del hombre hacia un algo, una predisposición a la comunicación mediante unas mediaciones y un reconocimiento de un ser superior al hombre.

En el rastreo de la narrativa pombiana, apreciamos que Pombo es una persona inquieta, o por lo menos sensible, ante lo religioso, a pesar de estar herido por una educación religiosa, vacía y moralista, en lugar de cristiana, según el autor; heridas todavía sin curar. Pensamos que en el fondo de su ser, la religión late, y lo hace con fuerza; eso sí, arrítmicamente y a su manera, como lo demuestra el hecho de que aparezca tan reiteradamente en sus novelas, más claramente en las últimas: *El cielo raso*, *Contra natura*, y en *La fortuna de Matilda Turpin*. Creemos, por tanto, y desde una aproximación un tanto aventurada, que es un escritor si no religioso singular, sí sensible a lo religioso, sensibilidad que se hace presente a lo largo de muchos de los trabajos, los cuales tienen un contenido y un “fondo” religiosos.

Partiendo de esta premisa, en nuestro estudio sobre la presencia de la religión en la narrativa pombiana, lo haremos desde unos textos, a través de los cuales veremos si se puede deducir ese “sentir” religioso del autor, para atisbar después si hay esa presencia de la religión, y esclarecer luego qué religión forma parte de la narrativa. Podríamos encontrar en una primera aproximación una presencia cognitiva, luego, se podría encontrar una presencia vivencial, aunque no fuera militancia.

La primera es clara a través de esa reflexión teológico-filosófica. Por ejemplo, Carolina de la Cuesta es catedrática de Historia de las religiones (CR), Juan Campos de teología natural (FMT); y Martín de filosofía (MPI). Desde esta perspectiva, Pombo reflexiona acerca de algunos asuntos religiosos: la resurrección, el pecado, la muerte, la acción moral, la fe como acto de voluntad.

La segunda por medio del contexto y vivencia de algunos personajes: Por ejemplo, la abuela y la amiga de ésta conviven en el Madrid de la postguerra (A), en Dña María y el Santander de los primeros años de siglo (P); la religión a través de la educación, en *Contra natura*. Una de las novelas que

⁵⁹ Martín Velasco, J., *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid, Cristiandad, 1982, p.203.

⁶⁰ En, Pikaza, X., *El fenómeno religioso. Curso fundamental de religión*, Madrid, Trotta, 1999, p.74.

más clara es la presencia de esa religiosidad popular, visceral, es *Una ventana al norte*. Novela en la que se pone de manifiesto la lucha religiosa crístera entre gentes del mismo lugar.

En Pombo encontramos dos posturas muy marcadas. Por una parte, es evidente a lo largo de toda la narrativa, su inmilitancia católica. La crítica a esta confesión institucionalizada es feroz y ácida, porque presenta una religión vacía. Por ejemplo, Acardo, en *La cuadratura del círculo*,

“le chocaba sólo la poca profundidad que se exigía. Se exigía rezar padrenuestros, hacer genuflexiones, ponerse de pie o sentarse, oír misa, honrar a Dios y a Nuestra Señora. Y esas exigencias parecían requerir sólo ser cumplidas. No se hablaba en el Temple de los sentimientos del corazón o de las intenciones de la inteligencia y la voluntad. Entre los actos positivos de culto religioso y la compleja trama de prohibiciones que recubrían su vida cotidiana no veía Acardo gran diferencia. Siempre se trataba de hacer o de no hacer. Era buena la acción que cumplimentaba una orden y mala la acción contraria. ¿Es lo mismo rezar padrenuestros que amar a Dios sobre todas las cosas?” (p. 298).

Crítica que le aleja de una práctica por varias razones: Una de ellas sería porque entiende la religión oficial e institucional muy aburguesada, por tanto, ausente de la más pura realidad del pobre y necesitado, y por tanto, aspecto que la aleja de la religión solidaria y servicial al lado del necesitado. Otro sería por su superficialidad, aspecto manifestado más en el rito, norma moral y clericalismo, lo que él llama un cristianismo superficial, incapaz de integrar a una nueva forma de vivir la vida.

A nuestro juicio, Pombo denuncia esta religión, todavía nacionalcatólica, más preocupada por una moral hipócrita y represora, a través de esas instituciones burguesas y educativas. Si Greene hace referencia al infierno en las escuelas, Pombo, con otro lenguaje, lo hace a través de personajes de niños y de maduros marcados por esa educación, muchos de ellos se sienten acosados, en su conciencia, por la educación recibida. y denuncia, como lo hace Greene, una burguesía de doble moral, y unas instituciones religiosas también. ¿Acaso *Una ventana al norte* o *El héroe de las mansardas...* no son ejemplos de cuanto digo? Sin embargo, la religión que aparece en los textos, en la mayoría de las veces, es sanadora.

En el fondo, Pombo defiende una nueva búsqueda y forma de presencia de lo religioso en el hombre. Y, por supuesto, la religión ha de estar al margen de aquella simbiosis entre la sociedad, que a él toca vivir, y la Iglesia. Esta fusión ha funcionado como maldición de la cual ha de ser liberada, tanto la sociedad como la religión. Sin embargo, y a pesar de esa ácida crítica, Pombo está imbuido de un cristianismo anterior a las delimitaciones de

confesionalidad y ajeno a ellas, a la manera, diríamos de Galdós. Más aún, creemos que es un *irrequietum cor*, dolorido, a la manera de Agustín de Hipona, pero se diferencia de él porque disuelve sus punzas en esa ácida crítica, cuando su corazón busca sosegadamente a través de la peripecias de sus criaturas, cosa que Agustín, no. El profesor Masolivier Ródenas, en este aspecto, lo percibe muy unamuniano. Nosotros creemos que hay afinidades con él, salvando diferencias, una de ellas sería que Pombo no tiene o no ha tenido ninguna crisis de fe (teológica); y, por el contrario, creemos que tiene más claras las creencias que Unamuno.

Desde estos referentes, ¿está presente tal visión de la religión en la narrativa pombiana? A nuestro juicio creemos que sí, porque en la aseveración de Martín Velasco se indica que el hombre reconoce a “una realidad suprema”, tanto en la narrativa (*ad intra*), como en los foros públicos (*ad extra*) de aquella: “... soy un cristiano de Jesús de Nazaret”⁶¹. Todo seguidor de Jesús lo ve como fundador con sus cualidades teológicas. Ello lleva consigo hacer suyo, en la vida propia, y en la narrativa, el mensaje del fundador. En la novela *Contra natura* hay un “discurso cristiano, que podríamos llamar católico”, amén de una “voluntad cristiana y religiosa, o ético-religiosa”⁶².

En cuanto a la definición de religión que aporta el profesor Pikaza, también encontramos esos mismos rasgos. Por ejemplo, esa “experiencia de sentido”; esa “*apertura trascendente*”; “esa presencia gratuita y salvadora de la Realidad suprema”. Las dos novelas: *La cuadratura del círculo* y *El cielo raso*, a nuestro juicio, son dos ejemplos y maneras de expresar cuanto afirmamos. Las palabras de Gabriel Arintero expresan cuanto queremos afirmar. “Pensándolo bien, Osvaldo, quizá no haya un abismo entre el cristianismo que predicaba Ellacuría y los demás jesuitas y el cristianismo del Jesús de Nazaret de mi infancia. Se trata sólo de lo mismo que ahora vuelvo a oír enunciado con las palabras poderosas de la acción, aquí todo es acción cristiana pura, liberado de la ropavejería eclesiástica, a salvo de la trapacería de los clérigos acobardados, un cristianismo valiente y nuevo que nos incluye a ti y a mí y a nuestro amor en un único abrazo cristiano”⁶³. Apreciamos en esta afirmación cristiana un horizonte de sentido muy fuerte en la figura de Gabriel, afirmación que brota del corazón, de Pombo.

Y Pombo, por medio de Gabriel, no solo experimenta en sí esa “apertura trascendente”, sino también, y en mayor profundidad, esa “presencia gratuita y salvadora”, acogedora de lo que cada uno es. “Palabras poderosas... cristianismo nuevo...” que incluye el bien y la felicidad de la persona tal cual es. Una gran novedad en la visión cristiana de Pombo.

⁶¹ Cfr., “Sin etiquetas...”.

⁶² Entrevista de A. Corona a Á. Pombo.

⁶³ Á. Pombo, *El cielo raso*, o.c., p. 116.

Creemos que esa presencia de la religión cristiana es patente a través de los personajes y sus situaciones. Si Greene hacía presente la religión a través de ambientes y personajes angustiados por el pecado y acosados por su conciencia, Pombo, a su manera, hace lo mismo. En el caso de Pombo, los personajes estarán marcados por la falta de sustancia, limitación, desde la cual vivirán errabundos, y desde esa situación creemos se puede leer la presencia del poder y gloria de un Dios, como mínimo, acogedor y consolador. Algunos viven tan angustiados, tan faltos de..., que se podría afirmar que están en un infierno; el infierno son ellos. Esos personajes no son santos, son hombres de la calle que luchan por llevar adelante unas formas de vida y de ser, sobre todo la de ser homosexual, en las cuales emerge ese Dios, fuerte y poderoso, capaz de ir con ese personaje y sus circunstancias, y desde ellas salvar, unos por el amor, otros por la ayuda de otros. Por ejemplo, Carolina de la Cuesta renuncia al amor por Gabriel Arintero, su primo, y se refugia en la religión. Se convierte en catedrática de Historia de las religiones en la Universidad Complutense. La religión es refugio y vida para ella, desde esa situación, es salvación.

“El esfuerzo por ganar aquella cátedra la salvó, creía Carolina, del amor por Gabriel Arintero. Por fin ganó la cátedra, y la historia de las religiones se extendió ante ella poliédrica, refulgente como los meandros multiplicativos de un inmenso río experiencial intensísimo: formas y subformas de vida espiritual y sentimental de individuos y pueblos enteros...” (El cielo raso, p.42)

Pombo viene a afirmar, a través de este y otros ejemplos, cómo la religión se puede convertir en opción de vida, y ser feliz con ella y en ella, dando sentido a una vida. Acardo (CC) en un momento de su vida en la abadía disfrutará igual con la religión.

5.2.3. La religión como fondo de la novela. Ambiente y léxico.

Desde nuestra perspectiva creemos que la novela española actual está agostada de contenido religioso tanto en relación a la temática como al fondo. Los novelistas españoles escriben desde la realidad de nuestra sociedad, y no apreciamos en sus obras sensibilidad hacia el sentir religioso de muchos de quienes les leen. El profesor Eloy Bueno de la Fuente recoge en su estudio *“Dios en la actual novela española”*⁶⁴ este sentir de la narrativa española y de la sociedad española entorno a Dios. En concreto, apoyándose en Rosa Montero y su novela *La hija del caníbal* (1997), hace una radiografía

⁶⁴ En Cabria, J.L.-Sánchez-Gey, J., (eds.), *Dios en el pensamiento hispano del siglo XX*, Salamanca, Sígueme, 2002, pp. 491ss.

de cuanto percibimos, y lo hace sobre la situación de la narrativa en torno a la sensibilidad religiosa y el sentir de la problemática del hombre actual español.

En ella, el profesor Eloy recoge tres posturas que representan a novelistas y personas de la vida cotidiana. Indica que “en sus tres protagonistas [se recoge] el espectro de posturas prototípicas, [a saber]: Lucía, la profesional independiente y moderna de cuarenta años, se sitúa en un mundo sin fe y sin trascendencia; el joven Adrián cree en algo más que en lo verificable, pero no en un dios a la antigua sino en una fuerza cósmica que haga creíble la reencarnación y rebasar lo estrictamente materialista; el viejo anarquista Félix defiende el coraje de ver el mundo como es, sin Dios y sin paraíso, pero con un cierto orden mantenido por la razón entre el fragor de las pequeñas cosas”⁶⁵.

En este contexto de aridez religiosa, Pombo viene a ser una excepción. Unas cuantas novelas suyas, en cierta medida, tienen un fondo religioso. Nos apoyamos al hacer tal afirmación en las novelas más representativas como *El metro de platino iridiado*, *La cuadratura del círculo*, *Una ventana al norte*, *El cielo raso*, *Contra natura*. Las hay con menos, como *Donde las mujeres*, *El hijo adoptivo*. Decimos que la narrativa pombiana no es religiosa, sin embargo, una parte de ella contiene un fondo religioso. Pombo, en el *Ciclo de Poética y Narrativa*, de la Fundación Juan March, haciendo referencia a su novela *El metro de platino iridiado*, afirmaba que es “una novela de fondo religioso escrita en una edad fundamentalmente secular” (p.10). Teniendo en cuenta estas declaraciones que nos sirven como premisas, ¿Cómo, entonces, está presente el fondo religioso a lo largo de esa narrativa concreta?

Nuestro punto de partida de análisis sobre el fondo religioso, parte de que Pombo no es un teorizador de la religión, es, un recreador literario que hace presente la religión en su narrativa, pero que sus ideas sobre la religión no adquieren cuerpo doctrinal o teórico. Una parte de su obra está impregnada de un fondo religioso. Creemos que se podría hablar de una religiosidad envolvente o ambiental. Nosotros, pues, partimos de esa religiosidad ambiental que puede tener distintos significados según el signo estético que el autor cultive en ese momento. La religión ambiental contribuye a la creación de ambientes y personajes, y llega a reflejarse en el lenguaje más sensible a lo religioso. Finalmente nos fijaremos entorno a las ideas que sustentan tales narraciones.

El ambiente donde transcurre una parte de la novela es religioso, cristiano católico, fruto de la herencia cultural tradicional. Porque, como queda bien claro “nacé en un mundo cristiano”. Es decir, se respira un ambiente de

⁶⁵ Ibid, o.c., p. 493.

religiosidad tradicional en la que el autor parece deleitarse mostrando usos y fórmulas, practicas rituales y oficios de todo tipo.

El ambiente envolvente se manifiesta en tres momentos concretos: el burgués y sus rituales diversos; el de la enseñanza, manifiestamente eclesiástica, y el ideológico. Por ejemplo en “El cambio” (*R*), don Gerardo ha terminado de celebrar misa ante las monjitas” (p.146). Paco Allende piensa en un momento de su vida y en sí mismo, en el seminario, en el abandono, y en el Salazar del seminario, y Allende musitaba: *Accende lumen sensibus/ infunde amores cordibus*, (CN, p.227). En *El héroe de las mansardas*, el narrador deja bien claro un requisito del derecho canónico: “los señores, son ya completamente consanguíneos. Lo cual, en opinión de la gobernanta, ni con la dispensa del Papa, ni sin ella, tanta sangre toda junta, toda igual, no podía ser bueno para el niño” (pp.7-8). Vemos a través de estas notas que el autor recrea el ambiente burgués y eclesiástico que vivió, así como la mezcla de ciertos sentimientos y manifestaciones religiosas.

Tomemos el ambiente de la burguesía: Si para Greene la doblez, la mentira y el pecado se encarnaban en el mundo anglosajón, Pombo carga con la burguesía hispánica y de allende los mares (cfr.VN), para airear sus rarezas. El ambiente que aparece en las novelas es burgués; una burguesía decimonónica presente en la novela realista hispánica, burguesía de la post-guerra española y en la dictadura. Además el ambiente es nacionalcatólico, acomodado, de orientación política de derechas, y con una formación amplia y alta, aunque rancia. Es un ambiente endogámico. Por eso, en muchas ocasiones, Pombo es ácido. Por ejemplo, el Santander de inicios de siglo, burgués rancio, en el que ya es notable la decadencia en muchos aspectos. El imaginario religioso es notable.

El lector guiado por el narrador omnisciente sabe algo a cerca de la madre de Isabel e intenta transmitir a través de esa guía, no solo cómo se piensa, sino también cómo se actúa. La madre de Isabel estaba “en plena anulación maternal, seminal, habiéndose dejado prometer primero, casar luego y embarazar por último sin consentimiento activo de su propia voluntad”⁶⁶. Es decir, es notable la presencia en estos comportamientos burgueses de la religión a través de la norma. Todo cristiano había de seguir unas pautas de comportamiento antes de casarse: promesa intacta e impoluta, casamiento inmaculado y aportación social y eclesial de la prole. El matiz de involuntad es notable. Diríamos que estamos todavía en el siglo XIX. Es decir, que la presencia de la religión es notable y visible, cumpliendo aquí una de las funciones de la misma: horizonte de sentido, normativa de comportamiento y sentido de aglutinamiento. Más claro todavía nos describe la sociedad religiosa santanderina a través de la familia de Isabel de la Hoz.

⁶⁶ Cfr. *Una ventana...*, o. c., p. 25.

“Todos se había confabulado dulcemente para que Isabel de la Hoz fuese una rica heredera, una chica de la buena sociedad santanderina, que se pondrá de largo a los dieciocho y que se casará con un chico guapo, de buena posición, aproximadamente de su misma edad y de una familia conocida [...] Había además en las rutinas de su educación de señorita de la burguesía santanderina muchos aspectos en los cuales la imitación de su madre se añadía [...] ir de visitas, ir de compras, ir a misa [...] Se entendía que al irse acostumbrando a estas costumbres, a esta identificación con la madre, tendría lugar una igualación con las costumbres del clan o de la clase, hacerse a la maternidad también como mamá, organizar la casa igual”⁶⁷.

Pombo presenta, representa, y critica con ironía, una sociedad cerrada y en declive; una sociedad tradicional e impregnada de religiosidad. En muchas ocasiones parece que estamos ante las narraciones de Galdós o Moratín, en su *El sí de las niñas*. Todo está atado y bien atado. Una sociedad endogámica. La ironía del novelista con algunas expresiones: “dulcemente”, la anáfora en “la burguesía santanderina”, la imitación, y en “ir”. Una sociedad patriarcal donde la mujer forma parte del ajuar de casamiento, y religiosa: “ir a misa”, como complemento de ser un alguien importante en ella. Además de todo eso se unía la heterosexualidad y los ritos burgueses pautados de riqueza, gasto, y visitas; pautas rígidas. Las pautas social-religiosas tienen el fin de guiar conciencias, orientar voluntades, y engrandecer la sociedad con la natalidad. Todo atado, todo igual desde hace años, sin que nada cambie. Otro ejemplo de cuanto decimos. Para el padre de los de la Cuesta, Carolina y Leopoldo (*El cielo...*), la religión *era cosa de mujeres, y por lo tanto, una niñería*. Y para su esposa, Sonsoles, madre de los de la Cuesta:

“todas las cosas de este mundo –incluido su marido– se dividían en religiosas y vulgares. [...] Y todo aquello que no fuera religión y religación experiencia con el fundamento del fundamento, vulgar, es decir, profano. Una cosa insignificante que se menosprecia, como los decimales, o el mal gusto de las nuevas generaciones españolas con Franco” (CR, pp. 44 y 45).

Esa misma cosmovisión la encontramos también en el México de la revolución cristera en *Una ventana...*. Además, en estas sociedades, la mujer aparece como objeto de culto (religión del amor), de posesión y de honor. El varón es poseedor de un objeto preciado y codiciado por el resto de los varones de la corte burguesa. Por ejemplo, Lupe, una amante de unos de los personajes, Indalecio, esposo de Isabel de la Hoz, es descrita como:

⁶⁷ Ibid, pp. 25-27. A lo largo de las páginas 27-30, Pombo hace una magnífica descripción de toda la sociedad santanderina y del origen burgués de los de la Hoz. En las páginas 33 y 34, Pombo trata el problema del casamiento y sus características: heterosexual, monógamo para la mujer, católico.

“obvia y sabrosa. Los hombres que la veían por la calle pensaban que no se podía desear ya más, de puro torneada, cimbreante y blanca como era. Lupe era muy hermosa” (VN, p.47).

En esa sociedad tan marcada, erotizada, religada a la doctrina católica tan fuerte, *los solteros no estaban, en aquél entonces, de moda*⁶⁸. A nuestro juicio, en el Epílogo a *Una ventana* el novelista hace una crítica de la situación española de los años 1936-39, por medio de la guerra cristera. En toda la novela está presente el ambiente de emoción, religión, ideología, etc., que predominó en la España de aquellos años. Entendemos que viene a decir no a una religión emocional, y un sí a una religión racional.

La presencia de la religión y de lo religioso en la narrativa, a través de los contextos más sencillos, también es visible. Si vamos a la *Aparición del eterno femenino*, el sustrato de la narración es una sociedad nacional-católica madrileña, esa de los años de la postguerra española tan duros, donde la mujer es el eje central de la vida doméstica y familiar. Por ejemplo, Doña Blanca lleva a decir: “¡Ay, Señor, y que siempre sea la mujer la que tiene que sufrir por todo!” (p.109). Y la abuela del protagonista de la novela, el rey, expresa magníficamente la mentalidad moral y religiosa en esta expresión:

“Fue el lunes de la semana siguiente al día de enterarse de los besos: cuando oyó llamar a don Rodolfo al timbre, la dijo a doña Blanca: Blanca, vas a tener hoy que irte un poco antes, porque quiero tener yo un tetatet con don Rodolfo. Todavía, si te das un poco de prisa, llegas a la bendición de los jesuitas” (p.110).

“Luzmila” (R) es otra de las novelas donde el fondo religioso es más que visible. Ambiente monjil, “las Madres” del Convento de la Purísima Concepción (p.25), cantos del pueblo: “¡Oh, Buen Jesús, yo creo firmemente....” (ibid); comunión sustanciosa: “Luzmila comulgaba todos los días muy temprano por las mañanas y luego se iba andando haciendo tiempo hasta las nueve, que entraba en la casa de turno. Comulgar es comer y beber el cuerpo de y la sangre del Niño Jesús de Praga” (p. 28).

A través de estas notas de referencia, Pombo está marcando varias cosas: una moral católica: no se puede besar al amado fuera del matrimonio; es pecado. Por eso, la anciana interviene como juez de las causas morales. Es el varón el que toma la iniciativa. Y los sacramentales cristianos como fondo de la vida de las personas, las mujeres, diaria. Una muestra de religiosidad popular a través de la cual el autor se deleita, y recrea un ambiente que él vivió, y en el cual se impregnó. Creemos que Pombo a través

⁶⁸ *Una ventana...*, o.c., p. 49.

de estos dos ambientes está denunciando cierta hipocresía en todos los niveles. Unos y otros se creen civilizados, pero en el fondo de cada cual hay un mal mayor que es la desconfianza, la crueldad, la soledad, y el acoso en todo ello.

Lo religioso también está presente a través del ambiente educativo. En las novelas de Greene y de Hesse, en concreto *Demian*, se aprecia cómo las aulas son el infierno para muchos de los alumnos. Pombo no llega a tanto, pero sí refleja en su narrativa ese lugar infernal con cierto malestar. Recojamos algunos ejemplos que nos iluminarán. En *El cielo raso*, se hace a los lectores una descripción estupenda del entorno escolar de los años cincuenta. En relación a Gabriel se indica que:

“por más que la vergüenza, el pecado y la culpa formarán parte de la educación y los desfiles y el amor a la patria y a la Virgen del Pilar, y a la vocación atlantista y a la voluntad de imperio de todos los alumnos de los escolapios, por más que por culpa de la vergüenza y del pecado y de la culpa de Gabriel Arintero murió Cristo en la cruz y llovió lluvia de fuego sobre la Sodoma y la Gomorra...” (p.10).

En esta amalgama satírica de historia y realidad, es clara la postura del novelista. Está prohibido pasar la frontera donde los sentimientos enriquezcan un mundo transfigurado por la gracia. Por educación, hay que volver al infierno, que diría Greene, para experimentar el miedo y el temblor, el reino del pecado mortal para sentirse fuera del redil cristiano. Sin embargo, en la lectura que deja caer Pombo, es en el reino del pecado, en el corazón de un muchacho devastado por el sentimiento de culpa, ahí, en el centro del mal, es donde el amor de Dios nos alcanza, como intenta decir con Gabriel.

El ambiente religioso es notable en las novelas *Aparición* y *Donde las mujeres*. En la primera el ambiente es de postguerra, y la referencia a la religión, escasa y, sobre todo, de parodia, se hace a través de la abuela, la cual “se daba por contenta con que no suspendiésemos religión además de todo los demás”. El colegio en la novela, expresa la sujeción a una disciplina patriótica y religiosa. En concreto, Ceporro (Jorge, el protagonista), en un alarde de rebeldía ante los adultos, protesta así:

“Por más que el padre Constantino diga que hay comparaciones entre cosas que se parecen lo que un huevo a una castaña, no tiene ni pizca de razón en bajar nota en redacción por eso, porque lo bueno no es que se parezcan -¡si dos cosas se parecen tanto de por sí, digo yo, no veo a qué viene compararlas ya!-, lo bueno es sacar los parecidos entre cosas que no ves que se parecen” (A, p.57)

En la segunda novela, *Donde las mujeres*, asistimos al final de una época y, por tanto, de sufrimiento y de insatisfacción. Los personajes sufren esos cambios sin asimilarlos ni asumirlos. La protagonista y su hermana Violeta van al colegio de monjas. Y reciben la educación adecuada al ideario de la congregación y del ideario político social. Pombo contrapone una educación religiosa con un alejamiento de la religión. Por ejemplo, la protagonista, con cierta ironía, indica:

“... por oportunidad que aprovechó la madre Evangelina Ignacia de Carreño, que daba ciencias naturales con especial atención al cuerpo humano, para que (contó Violeta y todos nos reímos) señalase cada niña con el índice el lugar de los pulmones y si eran uno o si eran dos y la barra del diafragma” (p.87)

Y ahora viene la ironía punzante del novelista:

“La madre Evangelina era de muchísimo postín: la casa profesa de Madrid se habilitó de arriba a abajo sólo con la dote que ella trajo” (p. 87).

La educación es religiosa católica, sin embargo, ya aparece cierta postura de alejamiento de la religión. En concreto, la madre de las protagonistas indica:

“-¡Eso es por lo de siempre! –exclamó mi madre-. Por la rabia que nos tienen en San Román a la familia nuestra y a nosotras, las monjas y los curas más que nadie. Porque no vamos a misa” (p. 15).

A través de estas notas Pombo recrea no solo el ambiente educativo, de fuerte carga religiosa e ideológica también, sino las posturas de muchos de los protagonistas en torno a la religión y su forma de vivirla. El fondo de las citas es un espíritu tradicional religioso de todas sus gentes, cerrado, al cual Pombo censurará.

También el léxico se tiñe de connotaciones religiosas, con una función ornamental y decorativa. Pombo es una persona formada, educada, como hemos dicho en apartados anteriores, en la religión cristiana católica; de igual manera el ambiente que le rodeó fue religioso. Por estas razones ambientales y pedagógicas el léxico pombiano es religioso.

Si en su prosa, Pombo ha robado el colorido a la filosofía para tintarla de luz, sabor, sobre todo, y de color, de otra manera, podríamos decir igual con el léxico religioso. Pombo es un roba peras del huerto bíblico, en concreto, evangélico, con las cuales construye ese bodegón mitad filosofía, mitad teología. Por tal razón, la narrativa está llena de léxico religioso y citas

evangélicas, contando, además, con frecuentes referencias bíblicas. Eso sí, con el acierto de un buen pintor, pinturero que sabe utilizar adecuadamente el léxico a través del cual da juegos de coloridos ricos y llenos de significado filosófico y teológico.

Pombo recurre frecuentemente a registros eclesiásticos, propios de la literatura religiosa. Unas veces recurre a la literatura religiosa, por ejemplo, a San Juan de la Cruz y sus lirios del *Cántico espiritual*: “Mi Amado, las montañas, los valles solitarios...” (CN, p.193)⁶⁹. Otras veces al léxico litúrgico, en este caso de la liturgia de difuntos: *Requiem aeternam dona is Domine, et lux perpetua luceat eis, (P)*⁷⁰. Otras muchas, por ejemplo, el bellissimo canto de la invocación al Espíritu Santo: *Accende lumen sensibus / infunde amores cordibus* (CN, p.227)⁷¹; de algún que otro sacramental, por ejemplo, el Rosario: *Mater afligida, mater boni consilii, mater admirabilis* (CR, p. 98). También encontramos referencias a la religión popular a través de expresiones, antropónimos. Por ejemplo, Santa Ana Tepetitlan, ¡viva Cristo Rey! (VN, p. 86), *Sagrado Corazón de Jesús* (Ibid, pp.84 y 86); *Juicio Final* (P, p. 15), ¡Virgen del Divino Amor! (ibid, p. 105). En una magnífica escena de diálogo entre dos personajes de *El parecido*, Dña María y Mati, se intercala la religión bíblica, en concreto, el evangelio de san Lucas (23,42), solo que adaptado por Pombo a la situación, el Padrenuestro (cfr. Mt 6,12), y la vida.

“Doña María reconoció esa voz como quien reconoce algo que, sin saberlo, espera. Es otro reino, piensa doña María. No te acuerdes de mí cuando estés en tu reino. Nuestras deudas. Padre, perdónanos nuestras deudas. Usque ad mortem Tristis est anima mea usque ad mortem.

- Tengo que hablar contigo.
- Perdónanos nuestras deudas.” (p. 38)⁷².

Es notable que la religión es parte del ser de Pombo, no solo manifiesta a través del ambiente, el de su infancia que tan fuertemente ha quedado impreso en su yo profundo, sino también en el léxico, fruto de la educación.

⁶⁹ Cfr. San Juan de la Cruz, *Poesía*, edi., Domingo Induráin, Madrid, Cátedra, 1992, estrofa 14ss, p. 252.

⁷⁰ Cfr. *El parecido...*, o. c., p. 14. Toda la novela está llena de expresiones latinas litúrgicas y bíblicas. A saber: *calamitatis et miseriae* (p. 12); *Sanctus, Sanctus, Sanctus* (p. 13); *Usque ad mortem. Tristis est anima mea usque ad mortem* (p. 38); y así, pp.: 156. 168. 171 y otras.

⁷¹ *Hacendé lumen sēnsibus, / Infunde amōrem cōrdibus, / Infirma nostri cōrporis / Virtúte firmans pēpeti*, vv.13-16, en *Horae diurnae, Sacri ordinis praedicatorum, Romae, Ad. S. Sabinae, MDCCC-CLVI*, p. 504.

⁷² Cfr. Lc 23,42.

5.2.4. Lo religioso como afirmación de la religión.

Entendemos por religioso aquí, aquella religión de manual (Astete), vivida y expresada: doctrina (Mandamientos, obras de misericordia...), normas morales (pecado mortal y venial), sacramentos (misa, confesión), sacramentales (funerales, rosarios), etc., y de praxis (ir a misa por devoción y por representación), presente en la vida de las personas, por educación (nacionalcatolicismo) y por vivencia; por tanto, religión vivida y expresada a través de la religiosidad⁷³. A través de la religiosidad los lectores asistimos a una cosmovisión de unos determinados personajes, en un época concreta, y a una forma de vivir, que en el fondo de todo, es el pensar, vivir y opinar del autor en torno a esa religión. Los estudiosos del fenómeno religioso popular indican el lugar que ocupa la religión en la política de un país. Por su influencia y su aspecto aglutinante, se ha convertido en una mediación entre trono y altar para el mantenimiento de la conciencia de un pueblo, cuando no para abanderar la libertad y la propia dignidad (Maldonado). Pues bien, Pombo se hace eco de esa religiosidad popular que brota del corazón del pueblo, en la narrativa, para hacernos ver el sentir de un pueblo que vive, siente y quiere ser; quiere recuperar la sustancia perdida a lo largo de algunos años.

En este aspecto, y a nuestro juicio, las novelas de Pombo contienen unos niveles de religiosidad muy evidentes. ¿En qué aspectos hacemos tal aseveración? El fenómeno de la religiosidad tiene una serie de niveles que conectan al hombre consigo mismo, nivel antropológico, con lo sagrado, nivel fenomenológico, y tercero, y más concreto, lo propio de la tradición religiosa, en este caso, la cristiana católica, con los dos anteriores. Pombo recoge bien esos niveles en su narrativa.

El nivel antropológico es el colchón en toda la narrativa. También porque es el nivel más profundo de la existencia humana, el cual, y desde ese nivel, conecta con el mundo natural que le rodea, y con las estructuras de acogida en las que es acogido y reconocido. No solo están presentes esas fiestas populares relacionadas con los cambios estacionales, solsticios y equinoceos, sino también esas fases estelares del trabajo agrícola, fiestas de primavera, etc., amén de los grandes momentos evolutivos, acogida y pertenencia (bautismo), ritos de paso existenciales (matrimonio, comunión) y transitorios (muerte, enfermar) de la vida humana. Este nivel antropológico se combina con la dimensión festiva celebrativa que el pueblo llano da a la vida humana. Por ejemplo, la liturgia es una de esas presencias que fasci-

⁷³ L. Maldonado entiende por religiosidad popular una “búsqueda de relaciones con lo divino que sean: a) más sencillas; b) más directas, y c) más rentables”, en “Dimensiones y tipos de la religiosidad popular”, en *Con* n° 206 (julio, 1986)12.

nan al autor por su misterio, por la arquitectura y por los modos pautados de actuar. La liturgia es una combinación entre espectáculo total y representación policroma de la misma vida, simbolizada y significada. El hombre entra en contacto con sus orígenes más ancestrales, históricos y religiosos. En *El parecido* todo empieza y termina con la liturgia funeraria de dos personas: Jaime y Gonzalo. La acción se desarrolla en el escenario de la iglesia de los PP. Agustinos de Letona. El autor omnisciente va llevando al lector como si asistiera a una retransmisión televisiva, al presbiterio, a las naves, a las capillas. Se para en una de ellas, y hace una descripción justa y detallada:

“Todos aquellos espeluznantes crisantemos y alabastros de la capilla de la Virgen del Perpetuo Socorro donde, con irrazonable asimetría, se celebró el acto final de la hecatombe” (p.12).

A lo largo de unas cuantas páginas (11-19), asistimos a un funeral, un rito de despedida y de inserción en la naturaleza. Los lectores sabemos de la liturgia por esta frase: *Pie Jesu, Domine, dona eis réquiem; dona eis requiem sempiternam* (p.11). Misa y digresión conforman un mosaico profano-sagrado lleno de descripciones (taraceado o digresión) y de pensamientos, chismorreos y oficio sagrado. Con esa magnífica técnica polifónica, el lector abarca toda la acción y sabe todo de todos. Pombo describe todo un protocolo de corte trasladado al recinto sacro de Letona. El lector, llevado del narrador omnisciente, ahora en tercera persona, y a través de sus ojos de espectador, vemos que:

“De refilón, en tanto [Dñª María] subía la escalinata de la iglesia de los Padres Agustinos, vimos todos qué escultural, qué amarga habíase tornado con los años” (p.11).

Después de esto, el narrador omnisciente nos dice, en relación con la anfitriona:

“... en pie, arrodillada, en pie, a compás de aquella misa y música, como una legislación pura, independiente, soberbiamente inaplicable. Dies magna et amara valde” (p.11).

Esa voz en tercera persona “vimos todos” sitúa al lector en un realismo realista. Aquí Pombo, a través de ese narrador, ahora en plural, nos lleva al lugar de la acción. Una técnica de escenificación. Y sabemos los lectores qué piensan unos, qué se dicen otros. A través del ambiente climatológico: *domingo frío, húmedo y gris perla, a mediados de enero* (Ibid), sabemos

del clima personal, social y litúrgico. Pombo es soberbio en sus descripciones. La liturgia fría, hierática se desarrolla a través de unas acciones pautadas acompañadas de los latinismos: *Sanctus, Sanctus, Sanctus* (p. 13) el trisagio isaiano, da pauta para saber en qué momento litúrgico se está. Es decir, la liturgia da qué pensar y da para pensar en lo propio y en lo ajeno; da para verse y ver a los demás; y da para representar lo que uno no es, ni siente, ni quiere, solo que ha de hacerlo. Pombo a través de estos aspectos creemos que critica esa religiosidad teatral, de humo, flor y boato, en lugar de convicción de corazón. La liturgia fascina a Pombo porque además de ser “sombria”, sobre todo la de cuaresma, es principalmente “cósmica” (*El cielo raso*, p.16). Es decir ese encuentro del *homo religiosus* con sus orígenes a través de ciertos relatos, de ritos y oraciones, originantes, que ponen al hombre en contacto con su profunda esencialidad, amén de dar forma a esas creencias que experimenta. El culto pone en contacto al ser del hombre, ser diríamos así real con el ser de sus creencias, el ser allá.

La religiosidad *extra comunitaten* también está presente en el día a día de los personajes a través de la dimensión político-educativa. Esta dimensión tiene la finalidad de orientar a través de un imaginario religioso en una línea de acción y devoción. Además, la religiosidad político-educativa ha influido en los pueblos en el sentido de crear una conciencia de pueblo, reforzando la identidad de ese conjunto de personas.

En la narrativa de Pombo, todos los personajes principales han sido educados en la escuela e ideales católicos. Luzmilla en las “Madres”, en el convento de la “Purísima concepción”, por eso son llamadas “las Purísimas” (*Relatos...*, pp. 25-26). Gabriel Arintero; en *El cielo raso*, también es educado en un ambiente religioso, los jesuitas del colegio de Valladolid (p.16), como sabe todo lector. El narrador omnisciente informa que en los tres últimos años de bachillerato en el otro colegio, los jesuitas, se hacían tres días de retiro espiritual. Se iba a un chalecito a las afueras de Valladolid, al otro lado del Pisuerga y cada chico tenía su cuartito individual que realizaba de por sí la importancia del pecado, la gravedad de la situación, la concentración, el examen de conciencia, el propósito de la enmienda” (p.16). Paco Allende y Javier Salazar, los protagonistas homosexuales de *Contra natura* en un seminario ¿del Norte de España? Doña María (*El parecido*) estuvo en las monjas; en el internado.

A través de ese rasgo tan característico de Pombo, la ironía, el narrador omnisciente indica al lector:

“... estuvo en un internado de monjas. De haberlas visto ahora, a punto de casarse, se hubieran vuelto a confundir las monjas que en el internado la tenían por santa. “Alma tiene de la Santa Fundadora” cuchicheaban en la recreación o al echar una parrafada entre clase y clase. “La Reverenda Madre

del Divino Amor de Dios, probaba ya a decir, con los gestitos cucos y las caritas luminosas de profetisas pedagogas” (p. 129).

El ambiente religioso es notorio. Pombo vuelve a reírse de la situación porque es sorprendente. Ambiente religioso, educación católica. Es decir, sá-tira e irreverencia son evidentes. A través del narrador omnisciente sabemos cómo era ese ambiente de los años de la postguerra, nacionalcatolicista.

“El sobresaliente en religión, un puro acto de amor e identificación con Cristo-Jesús con el padre Feliciano, mi amante oblongo del pasado trimestre, que nos salva el alma y dificulta el riego cerebral” (p. 72).

Y en *Contra...*, en relación con la educación católica, la moral y la culpa, se nos dice, de uno de los personajes, Allende, educado en el seminario, y con un rigor de conciencia alto.

“...Allende iba a sentirse irremediablemente culpable y sin culpa real: una educación católica a la antigua usanza exigía como mínimo esa difusa sensación de culpa por un acto así” (p. 68).

Gabriel Arintero, en *El cielo...* es simpatizante de San Francisco, simpatía nacida a partir de *la celebre sine proprio franciscano* (p. 24). Con ironía, vuelve a informar el omnisciente de la famosa frase evangélica de servir a dos amos: Gabriel simpatiza con San Francisco y, a la vez, lee a Rilke. También Carolina y Leopoldo de la Cuesta viven en la religiosidad católica, Isabel de la Hoz, Javier Salazar, Paco Allende. Por ejemplo, Carolina de la Cuesta, la eminente estudiosa de las Religiones en la Complutense de Madrid, se aparta de esa religiosidad, en la que ha sido educada y vivía, *porque la espiritualidad materna le pareció absurda*. Carolina pasa de una vivencia y percepción *impresionante para comenzar a parecerle absurda* (p.44). Y más adelante, se nos vuelve a informar sobre lo mismo y de la misma. A los lectores se nos dice que:

“...de su fervor cada vez menos religioso y más laico, de definitivo apartamiento de las prácticas de la religiosidad católica, cada vez más vacía a su juicio y más moralizante” (p. 25).

Pombo, por tanto, se sirve de esta dimensión de la religiosidad, la dimensión político-educativa, para indicarnos cómo es él, qué educación tuvo, qué le influyó en su imaginario actual creyente, anticlerical y *extra comunitate*. Además para indicar como la religión lo abarcaba todo, creando un imaginario colectivo cuyo horizonte era formar parte de la comunidad cre-

yente. Luego este aspecto sirve al lector como documento informativo de un momento de la historia de un país, además, como crítica a una forma de actuar por la religión oficial, que en lugar de liberar al hombre de sus torturas diarias, todavía le cargaban más con sus moralinas y normativas destempladas.

La dimensión comunal y la festiva (Maldonado) están también presentes en la narrativa. Lo comunal significa la agrupación de personas, bien en cofradías...para canalizar las prácticas religiosas. Lo festivo añade a lo comunal la emoción, el sentimiento, el colorido, y el aire supramundano, llevado todo ello a una puesta en escena, bien en espacios cerrados, liturgias..., bien en espacios abiertos, procesiones, etc.

En *Una ventana* se describe esa religiosidad en la que envuelve todo y a todos, sea España, sea otro lugar, México. Por ejemplo, Isabel de la Hoz ha dejado su Santander y está en México. Allí, como en la Península Ibérica todo está sumergido en la religiosidad católica. Isabel vive la religión católica a través de las prácticas devotas, como *las visitas a los monumentos por Jueves Santo, el sermón de las Siete Palabras, o las novenas* (p.84). Toda esa devoción forma parte del ritual burgués que había conocido en Santander y, ahora, en México. Ese ritual burgués también se manifiesta en la forma de emparejarse, juntarse y vivir.

La pareja burguesa de todas las novelas es católica, es decir, pareja heterosexual, hijos, cuantos más mejor (visión del amor como procreación), de educación en la doctrina, ritos y Biblia. La esposa, ama de casa, el esposo, el macho, el depositador de la semilla germinal que guarda el honor del clítoris femenino como un sagrario⁷⁴.

El nivel antropológico lleva a otro nivel superior: el religioso. Estas realidades, indica Maldonado, “cósmico-naturales y humanas” parecen como grandes símbolos de lo trascendente, y se convierten en grandes hierofantas que remiten a lo sagrado y despiertan el sentido del misterio”⁷⁵.

Las creencias en los milagros y todo ese mundo mágico-religioso también lo recoge y lo recrea Pombo. En *Contra...*, los lectores asistimos casi a un relato evangélico de curación milagrosa. La situación es la siguiente. Paco Allende habla con Durán, el futuro amante. Éste indica al escéptico Paco.

“-Es increíble lo de Santa Gemma Galgani, la iglesia está en Príncipe de Vergara. La hermana de mi madre, María Teresa, tenía un bulto que le salió en el pecho y que en principio era maligno, le habían hecho la biopsia, y ella fue a rezarle a Santa Gemma y cuando la bajaron al quirófano eran las siete de la mañana y ya la habían preparado con el jabón desinfectante ese que te dan, primero te duchas y luego re dan el desinfectante. Y la bajaron al quiró-

⁷⁴ Cfr., Véase todo esto en *El cielo ...*, o. c., p. 55ss.; también en la p. 72, aquí se habla de la destrucción de la familia cristiana.

⁷⁵ En “Dimensiones...”, o.c., p. 15.

fano y la duermen, la anestesian, y va el médico a palparla y dice: ¿Dónde está el bulto? Y ya no estaba. Hay cosas que no sabe uno cómo explicarlas, Paco, ¿tú cómo lo ves?” (p.60).

Paco Allende se manifiesta incrédulo ante las palabras de Durán. Para él, *lo milagroso es existir, percibir la maravilla de la existencia existente en acto en aquel momento..* (ibid, p. 61). Falta decir a Paco: existir en acto de ser..., toda la filosofía alemana y en concreto, Zubiri, le sale a nuestro ético personaje. Porque líneas abajo, y en relación con las creencias milagrosas, el omnisciente interroga a Allende, a través de preguntas retóricas, al cual dice:

“... si te quedas sólo con lo milagrero y las milagrerías, ¿de verdad te resulta eso tan extraño? ¿No creíste tú, en tu juventud de católico practicante, en muchas de las milagrerías que ahora cree este muchacho?” (p. 62).

Finalmente la religión también está presente a través de las creencias dogmáticas. Javier Salazar, cuando habla de Allende a Durán, dice de su amigo seminarista: *Supongo que cree en la resurrección de los muertos, no faltaría más* (CN, p. 29). En esa misma línea, Paco Allende, en una reflexión de conciencia, revelada por el omnisciente al lector, se pregunta, en una duda metódica: *¿Y al morir? No hay ninguna revelación. No se nos comunica nada en la muerte* (p. 44) Terribles dudas las de Allende, diríamos un tanto sartreano.

La providencia de Dios también está presente desde una perspectiva de la inmigración. En la exposición aparece Rilke y ese concepto teológico del ser y actuar de Dios con sus criaturas y el mundo⁷⁶. Allende, en su conciencia, piensa:

“Dios no puede intervenir, porque si interviniera en la organización del mundo, sería parte del mundo y no sería Dios. Toda la idea tradicional de la providencia se viene abajo con esto. La única conexión entre Dios y el mundo somos nosotros, como tú y yo” (Contra natura, p. 111).

Y a través de unos versos de Rilke, (¿inspirado en 2Cor 4,7?) se nos sumerge a los lectores en una bella y reflexión teológica sobre el hombre, ser frágil, su creador, y la esencia de ambos. A saber:

⁷⁶ Schmaus, en relación con la providencia, afirma: *Providencia en sentido amplio es el cuidado que Dios consagra a la Creación en general. Providencia en sentido estricto designa las intervenciones de divinas mediante las cuales las criaturas son guiadas hacia un fin*, en *Teología dogmática. II. Dios creador*, Madrid, Rialp, 1961, pp.156-168.171.

“Tu cántaro soy yo, ¿y si me rompo? ¿Qué harás, Señor, entonces? Tengo miedo. Tú y yo somos los cántaros de Dios. Estoy seguro de que esto te suena menos extraño que todas las gansadas acerca de la providencia divina que habrás oído en tu educación católica tantas veces (CN, p.111)”⁷⁷.

Hemos de apuntar aquí, cómo Pombo se hace eco de las enseñanzas bíblicas al presentar al hombre como ser creado, frágil, mortal y, por tanto, a través de una metáfora, como barro (Gn 2,7). Somos vasijas de barro. Pombo no se queda ahí. A través de uno de los personajes, Durán, el autor refleja magníficamente el sentimiento actual en torno a la religión. Aparecen unos y otros. A saber:

“Nunca había pensado en eso. La providencia de Dios, ¿qué significa eso? Significa que Dios se cuida de nosotros. Lo malo es que no existe. Dios no existe. Así que ni nos cuida ni no nos cuida. No existe” (CN, p. 112).

Palabras que hoy son el sentir y creer de una gran mayoría de escritores, dramaturgos, poetas y gentes en general. Estamos ante la muerte de Dios.

En este rastreo religioso afrontamos también la idea de pecado. ¿Qué es pecado? Para Pombo no está muy claro, pero recoge el enseñado por el catecismo de Astete: Pecar era *ofensas que se le hacían a Dios mismo, a Jesucristo, que había derramado su sangre en la Cruz por los pecadores*. Se podía pecar de *pensamiento, de palabra y de obra (Contra natura, p. 193)*: el obrar humano tan complejo y misterioso a la vez. A través de un repaso de algunos mandamientos, indirectamente enuncia cómo se puede pecar.

“Le parecía a Paco Allende obvio que alguien que se empeñara en amar a Dios sobre todas las cosas no robaría, no mentiría, no levantaría falsos testimonios, no codiciaría los bienes ajenos, honraría padre y madre...” (Contra natura, p. 194).

Y finalmente pecado, pecado mortal era amar al otro, de igual sexo, como a uno mismo. Carlos Mansilla, hablando con Javier Salazar, dice:

“... El quererte no se puede remediar. Yo no lo puedo remediar. No es nada malo. -¿Qué no es nada malo? Es pecado mortal para empezar, pero sobre todo estás enfermo...” (Contra natura, p. 202).

⁷⁷ Dice S. Pablo: *Pero llevamos este tesoro en recipientes de barro para que aparezca que una fuerza tan extraordinaria es de Dios y no de nosotros (2 Cor 4,7).*

Y en *El cielo...* se habla además del pecado estructural. El pecado de la injusticia estructural (p. 118), que es esa presencia de la injusticia en la vida del hombre, presencia que le hace ser menos hombre, menos ser de Dios. Esa injusticia crea diferencias entre unos y otros, violencia, e intranquilidad.

Existen otros temas, si se quiere, muy interesantes y presentes en las novelas, solo que a la manera de Pombo, que son, el de las virtudes cristianas: la fe, por ejemplo, no solo cómo la viven los personajes, sino también cómo la sienten y expresan, la esperanza, caridad, fortaleza, templanza, justicia, libertad, solidaridad, magnanimidad, generosidad. Hoy existe cierta ceguera ante todos estos valores, no solo como tema de reflexión, sino también como sensibilidad ante ellos.

5.2.5. La presencia literaria del Evangelio en la narrativa. Ornamentación y profundidad.

Es notable el uso de la filosofía por Pombo para dar color y sabor a sus narraciones: “Confieso haber robado el color a la filosofía...” (cfr. *De las narraciones*, p.225), así como del Evangelio en la narrativa. Pero este uso del Evangelio en la narrativa va más allá de dar color a la narración. El recurso evangélico si bien tiene en una primera aproximación una presencia ornamental, después, su presencia esporádica está en relación con la consecución de unos fines ético-religiosos.

“La novela es un género híbrido y gran parte de su encanto proviene del carácter aluvial de sus materiales”⁷⁸. Pombo en una primera aproximación utiliza el Evangelio como estética, como lo hace con la filosofía. Porque a un novelista no hay nada que no le venga bien. Sin embargo, para que pueda ser aprovechado y puesto en escena, ha de poseer una cualidad formal concreta: “el brillo”. “Con tal que brille, todo le viene bien a un novelista vigoroso”⁷⁹. Desde esta perspectiva Pombo busca crear el efecto en la mente del lector, no solo efecto culto, sino también ¿religioso?

No es muy frecuente en la narrativa actual la presencia del Evangelio en sus cuatro vertientes. Surge la pregunta si ¿introduce el evangelio para responder al gusto, creencias religiosas de un determinado lector? O sucede como el mismo autor ha explicado con la famosa cita hegeliana de colocarla para dar prestigio, altura, soltura a la narración. En relación con aquella, Pombo aserta que “los conceptos no se usan aquí por su capacidad de esclarecer, sino por su capacidad de intimidar”⁸⁰. ¿Debemos fiarnos de tal

⁷⁸ “De las narraciones...”, *Alrededores*, o.c., p. 226.

⁷⁹ Ibid., p.226.

⁸⁰ Ibid., p.230.

afirmación? En principio Pombo indica en “Las narraciones...” (p.230) que “semejante traslación” de citas es “inocente en apariencia”, y “lo que fue pensado como momento de un proceso dialéctico y estaba destinado a conducir dialécticamente a la verdad, sirva en la novela para conducir al efectismo”⁸¹. Entendemos que Pombo utiliza el Evangelio para el efectismo, y como narrador educado en un ambiente cristiano, tanto familiar como formativo..

Sin embargo, nosotros creemos que la utilización del Evangelio, además de lo relatado, va más lejos; sus fines son ético-religiosos. En el *Prólogo* a la reedición de la *Vida de San Francisco de Asís. Una paráfrasis*, Pombo hace una afirmación apoyándose en J.A. Maria: toma de *Por qué soy cristiano* lo siguiente: “Jesús proporciona una interpretación de Dios, de la dimensión divina de la realidad”. En el texto de Marina hay algo más: “Dice que al Absoluto no se le puede conocer pero que se le puede realizar”⁸². Jesús es en esta perspectiva la buena noticia para todos. Al imitar a Jesús en sus acciones, se realiza y se actualiza esa acción creadora de la que habla el Gn, y articula Jesús a lo largo de su vida pública. Por ello, además del color narrativo, ornamento estético y lírico, el evangelio está para poner, sobre todo sentido y sustancia a la narración. Y, además, con unos fines concretos: que la rectitud personal, esa tan defendida por la figura de Jesús y tan presente a lo largo de las cuatro formas evangélicas de ver a Jesús y de vivir la vida, da a cada lector la medida de la profundidad religiosa de la persona.

Si tenemos en cuenta que la religión (Torres-Queiruga⁸³; M. Elíade) es una respuesta humana a planteamientos, problemas humanos concretos. La religión resulta ser una respuesta humana, muy humana, terrena, muy terrena. El fin de ese uso evangélico (buena noticia) sería que el lector de la narrativa, sea creyente o increyente, entrara en sí mismo y revisara posturas ante la vida, ante el otro, como consecuencia de la confrontación con la narrativa. Y fruto de ese verse, compararse, revisarse, como respuesta de cada uno, hacer más humana a la persona.

La novela hoy es una manera de saber el hombre cómo es, qué quiere, a qué aspira y cómo lo hace todo eso. Los caminos de ayer no son los de hoy, por eso, la narrativa hoy es un nuevo camino de expresar la religión.

El rastreo de la presencia del evangelio en la narrativa lleva a ver a todo lector que las citas fundamentales están, la mayoría de las veces, en relación con el amor, la caridad; con su articulación en la vida de cada ser humano. La idea joánica: Dios es amor, y agustiniana: ama y haz lo que quieras, a cerca del amor y su forma de vivirlo y expresarlo transversa toda la narrativa, así como haz el bien y evita el mal.

⁸¹ Ibidem.

⁸² En *Por qué soy cristiano*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 148.

⁸³ En *Recuperar la creación. Por una religión humanizada*, Santander, Sal Terrae, 1997, pp.33-34.

En ese rastreo por la narrativa, encontramos tanto literatura vétera como neotestamentaria. Y todas ellas están en relación con la nueva forma de ser hombre, una nueva antropología. Pombo, creemos que, desde esta perspectiva, ha entendido bien el tono de la literatura bíblica. Si la enseñanza del pueblo hebreo a través de su literatura veterotestamentaria es que no hay acontecimiento histórico en sí mismo sagrado o profano, sino que cualquiera puede ser sagrado si se lee en clave religante, creemos que Pombo hace lo mismo en su narrativa. Por eso su novela, o una parte de ella, contendría esa dimensión transcendente humana que conecta lo profundo del ser humano con el Misterio. Así la novela pombiana se convierte en un lugar de reflexión donde se puede pensar sobre lo divino y lo humano en relación con lo divino. En este aspecto, las citas evangélicas vendrían a responder un poco a cuanto decimos.

El amor es uno de los sentimientos humanos presentes en la narrativa, pero el amor vivido con entrega al otro, como bien y crecimiento con el otro, sea cual fuere el otro. En esta línea, Pombo recoge esas citas tan bellas de san Juan (13,34), el evangelio del amor (CR, p. 17), o el canto al amor de Pablo, recogido en la primera Carta a los corintios (13,1ss) presente en *La cuadratura del círculo* (p.71), *amar al prójimo tanto como a uno mismo*, de Mt (CN)⁸⁴. El perdón, reflexión, por otra parte, recogida en el artículo: “El problema del perdón”⁸⁵, el cual es una cuestión “indirectamente moral”, pero sobre todo es un problema de “última instancia religioso”⁸⁶. El perdón ha de articularse de tal manera que la vida continúe y no se desvalore lo sucedido, ni nadie quede olvidado. Por eso Pombo echa mano al perdón cristiano. Este invita al cambio, a la misericordia. *Perdónanos nuestras deudas* (P, p.38), clara referencia la Padrenuestro⁸⁷. En *El cielo raso* hay un fondo cristiano del perdón: “La vida es más fácil se aprender a perdonar lo antes posible. Todos somos pobres criaturas en el fondo...” (p.61).

Otras citas están relacionadas con la nueva antropología. En concreto una nueva forma de ser, manifestada en la autenticidad de la persona, tan proclamada y denunciada por Pombo. Para ello, recurre a Mt y las Bienaventuranzas (5,8), dentro de las cuales, se fija en la limpieza de corazón: *los limpios de corazón*; es decir, una nueva forma de ver y de relacionarse el hombre con el hombre, al margen de la turbiedad en la relación (CR, p.71); o en la integridad de la persona, sobre todo en el mundo homo sexual. Para ello cita esa frase tan bonita sobre la sal: *vosotros sois la sal de la tierra* (CR, p. 271)⁸⁸, “Yo soy la verdad” además del camino y la vida, de San Juan (14,6), es decir, ante la desorientación tan grande actual, y la falta de refe-

⁸⁴ Cfr. Lv 19,18, después en Mt 22,39.

⁸⁵ En *Alrededores*, o.c., p. 219ss.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Cfr., Mt 6. 9-13, en concreto, el versículo: 12.

⁸⁸ Cfr., Mc 9,50; Mt 5,13.

rentes orientativos, Pombo pone en boca de sus personajes, referentes con sustancia. Y como muchas veces se ha dicho que la religión es una carga pesada, difícil del llevar, Pombo recurre a una cita de Mt, sólo que él la pone en la palestra para afirmar la identidad de su personaje Arintero, el cual *era un yugo suave y una carga ligera* (CR, p.255)⁸⁹.

Y para que no haya confusión entre creencias religiosas y políticas, Pombo recurre al famoso pasaje evangélico de *Dad al César lo que es del César*.. (VN ,p. 81)⁹⁰; *Manifestatum est in carne, sed tamen iustificatum est in spiritu*, sacada de la carta a Timoteo 3,16 (CC, p.269). Otras citas hace referencia a Pablo en su Carta a los romanos: *donde abundó el pecado sobreabundó la gracia*, Rom 5,20 (CR, p.15); la imagen bíblica de la caída en el Paraíso, Gn 3 (p.17); el recuerdo de la última cena, Jn 13,34 (p.17).

5.2.6. La forma festiva de la religión. Humor, ironía y erotismo.

El humor pone nervioso a quien se toma la vida en serio. La religión apenas acoge la risa como signo de vida, de felicidad, bienestar e incluso, de lo divino. ¿Se puede uno reír de lo sagrado?⁹¹ ¿Se puede uno reír con lo sagrado? Así parece en la novela, porque detrás de todo episodio serio y grave hay ciertos ecos de risa y carcajada, al menos en las buenas novelas.

En nuestra cultura el erotismo está fuertemente arraigado a diferencia de la religión, que está arrinconada o ausente. Entendemos por erotismo el conjunto de fenómenos sensibles relacionados con el amor humano en su aspecto más corporal. Aunque, bien es verdad, no es fácil distinguir muchas veces lo erótico de lo sexual. Cuando hablamos, por tanto, de erotismo estamos hablando de un comportamiento estrictamente humano, porque es el mismo proceso de humanización de los instintos de la especie humana, por lo que esa fuerza libidinosa es transformada en cultura del amor. Erotismo es un lenguaje y una cultura.

Partiendo de esta pequeña introducción, diremos, a nuestro juicio, que Pombo, a la manera de Valle-Inclán, ofrece a lo largo de sus narraciones momentos estéticos sublimes, en cuanto mezcla lo profano con lo sagrado, el eros con el thánatos, la pasión con la ilusión, de una manera muy hábil y sutil. A través de amalgamas profano-religiosas crea una literatura de gran belleza verbal, sensorial, y estética, con un estilo preciosista, como Valle, con un amoralismo y, en ocasiones, una irreverencia palpables.

⁸⁹ Esta frase está sacada de Mt: “Porque mi yugo es suave y mi carga ligera”, 11,30.

⁹⁰ Cfr., Mt 22, 21.

⁹¹ En este aspecto habría que tener presente los *Risus pascalis* europeos medievales.

Entendemos que Pombo recurre a ello como culto y cultivador del arte por el arte y al placer de una prosa rica y colorista. Y creemos también que a través de esas amalgamas pretende exaltar la belleza y, en el fondo, desde una corriente dionisiaca igual que Nietzsche, la vida misma, de la cual se ríe, como lo hace también de la religión.

Diríamos que sigue los caminos de esos grandes maestros de la literatura europea de entre siglos: D'Annunzio, y B d'Aurevilly. El primero se caracteriza por una estética ajena a todo orden moral; el segundo por la mezcla de religiosidad e irreverencia (blasfemia). Así mismo creemos que está presente en la narrativa pombiana ese maestro de la mordacidad, Nietzsche. Si éste se caracteriza por la fuerza de las palabras, llenas de sentido y acidez, Pombo, en su estilo y línea, juega con lo religioso, con lo irónico y lo erótico con el fin de crear belleza. Si Nietzsche criticaba la religión, como lo hacía Valle también a través de sus esperpentos (*Sonatas*), Pombo no se queda en la crítica, desde ella va a más. En ese esteticismo amoral surge, en medio de una atmósfera religiosa, una rica red de elementos, voces si se quiere, estéticos, críticos y religiosos. Voces que en cada una de las cuales, como indica el J.A. Masolivier Ródenas, Pombo llega hasta el límite, “siempre a punto de ser vulgar hasta la procacidad, conceptual o lírico, hasta la inverosimilitud, tierno hasta el sentimentalismo, religioso hasta la beatería, heterodoxo hasta la irreverencia, para superarlo y trascenderlo”⁹² todo después. Sabe combinar de maravilla categorías como pecado y fe, con elementos como irreverencia, provocación, y trasgresión de normas estilísticas, estéticas y religiosas, con un elevado logro de nivel artístico.

Esa mezcla estética, religiosa y satírica sirve al autor para crear un texto literario bello y, desde él, satirizar el uso y abuso de la religión en la historia de esta España nuestra. Creemos que con todo ello está rememorando y recreando el pasado, pasado de su infancia y juventud de salones, colegios, internados, calles y ambiente en general. Sería la España del Cristo de los faroles, donde huele a incienso, a pan y, sobre todo, a sudor, sangre y lágrimas. En la novela *El cielo raso*, en toda la primera parte, el lector asiste a una anámnese de la vida y obras del Pombo niño en la escuela, reviviendo los sentimientos heterodoxos para aquella época. “Lo primero que Gabriel Arintero recuerda es una sentimiento de intenso placer al besarse con un primo de su edad. Recuerda el lugar, la hora, pero recuerda sobre todo la delicia de ser abrazado” (p.9). Los protagonistas, Gabriel y Manolín no solo viven el ambiente escolar, sino también los placeres de la naciente sexualidad con toda la fuerza de la juventud. Los dos adolescentes se funden y se confunden entre el amor, el placer, la religión, la culpa y el pecado. Así lo indica Arintero:

⁹² En *Voces contemporáneas*, o.c., pp.341-42.

“Placer y fervor se alzaron juntos en el patio infantil [del colegio, de la casa...] En un mismo acto fervoroso cabían Dios y su primo Manolín. Con Manolín se sintió Arintero tan feliz como, según decían, se sienten con Dios los propios santos” (p.11).

En medio de una atmósfera de sensual erotismo, candidez, recuerdo y nostalgia, se inserta esa religiosidad ambiental. Arintero en el papel de narrador irreverente recuerda y revive esos sentimientos en unas escenas de elevada sensualidad. Escenas clarificadoras narradas prodigiosamente, por ejemplo, ese símil erótico-religioso que identifica a su primo Manolín con Dios. Escena sublime donde el autor mezcla la ironía con la sátira, llegando incluso a la irreverencia, guiada por ese narrador, que de vez en cuando guiña el ojo al lector, y señala con ese dedo invisible acusador. Entendemos que Pombo viene a decir que, entre sátira e ironía, lo humano es la metáfora de lo divino. Como lo hace Llull en su *Libro del amigo y del Amado*.

Para matizar cuanto venimos diciendo, ahora sobre la pureza, el narrador vuelve a sumergirnos en el contexto de la educación, que recibió Pombo. Hay una deliciosa mezcla de elementos narrativos, históricos (anámnesis), eróticos e irónicos. Estamos nuevamente en el internado, donde el protagonista, Gabriel, un joven que se abre a la vida a través del corazón, y que se debate entre qué es pecado y qué no, y el amor de ese Dios, Padre y misericordioso, tan en la boca de los predicadores, y un tanto ambiguo.

“En ese ambiente, la impureza de Gabriel Arintero quedaba garantizada. Todo aquel placer que había durado casi un año venía a ser una minirrepresentación de la caída de Adán y Eva: una minirreproducción del pecado original. Había serpenteado alrededor de Manolín desnudo, y después también Manolín había serpenteado alrededor de Gabriel. Se la habían chupado los dos al mismo tiempo con la cabeza de los dos entre los pies, calzados con las botas: ¿no era eso una viva imagen del árbol del paraíso y la serpiente, anillándose alrededor de Eva, una pitón para que comiera la manzana entera? ¿No era el pene mismo como una serpiente gruesa y resbaladiza que se metía uno en la boca hasta tocar la campanilla? La cabeza del pene en erección se parecía sin duda a la de una serpiente de tamaño medio. Esto era pecar de todas todas, no cabía duda, toda esta trágala de Manolín y los penes de ambos” (CN, p.17).

La escena, sublime, habla por sí misma. Obsérvese la comparación de las escenas entre él y su primo, iniciándose en el mundo de la genitalidad, con el mito de la caída original, primer pecado. Parte importante en la doctrina católica. ¿Establece el autor un paralelismo teológico entre la primera caída, sexual, con la iniciación sexual (primera caída también), y por tanto primigenia, con su primo? Por supuesto que sí. El narrador goza

con está descripción religiosa-sexual. Además, no olvidemos el matiz, festivo, de “mini representación”. La mayor es la de Adán y Eva, los grandes que fastidiaron todo por dejarse llevar por el apetito de una manzana. La menor es la de ellos, seres incontaminados, puros, que todavía no saben qué es un orgasmo placentero, sí, por el contrario, saben qué es alguien que me gusta y gusta de meterle mano.

El autor recurre a la técnica de la animalización, muy utilizada por Valle, para atraer la atención del lector y sumergirlo en la ironía y la risa, dando color, sabor y alegría a la acción narrada. A los protagonistas los reduce a serpientes; los dos serpentean en esa escena erótica andrótropa y realista. ¿Estamos ante una técnica anamnética como terapia para superar esa otra característica de su prosa: la inminencia de un castigo por algo tan vergonzoso cuanto borroso? O ¿es una superación de un estado, el homosexual, a través del recuerdo, como si fuese una sesión de psicoanálisis? ¿Es una escena de emergencia de demonios hasta el momento no emergidos? Parece que sí. En cualquier caso, Pombo maneja la situación bien, creando una escena bella, perfecta, atractiva, sabiendo siempre hasta donde puede llegar.

Una nueva cita cerrará este apartado del horizonte religioso de Pombo. La novela es *Contra natura*, y el contexto es el del amor juvenil que tanto gusta a nuestro novelista. En el despertar de las energías libidinosas que arrastran con pasión y devoción a los enamorados, sobre todo cuando son jóvenes. Estamos en la línea de *La Celestina* y otros *exempla*, sumergimos en la religión del amor. Un hombre, enamorado de otro se pregunta, ¿por qué no puede amarlo? ¿dónde está la maldad? El personaje ahora es Allende, quién se pregunta:

“¿Dónde en todo esto está el mal?. O bien –rumiaba Allende-, o bien no hay mal que por bien no venga; o bien no hay mal alguno en todo esto, en todo este sonoro amor de Carlitos por el guapo Salazar, quien hace, en la conciencia ingenua de Carlos Mansilla, las veces de Dios mismo. ¿Y por qué no? ¿Qué le importa a Dios, que es infinito, ser sustituido en ocasiones, inocentes y puras como ésta, por un pobre mortal, un ente finito como Javier Salazar, en el corazón de un crío bondadoso que no conoce el pecado, que no ha pecado nunca y que, como la Virgen, sine labe originale concepta ha sido concebido y vive entre nosotros sin pecado original” (CN, pp. 197-98).

En este bello fragmento literario y teológico, el autor deja una vez más su maestría como narrador, como filósofo y como dominador del texto y contexto teológico. Indirectamente Pombo está respondiendo con la pregunta retórica de Allende al concepto de pecado ¿qué es y donde radica pecar? Se pregunta eso en un contexto pecaminoso, y dentro de él, amar al otro era ya lo indecible. Pombo subraya la acción de la censura eclesiástica hacia los

actos *contra natura*, así llamados y de ahí el nombre de la novela: *Contra natura*, como actos pecaminosos y, por tanto, malvados y malignos.

El autor construye el texto con maestría. Hipérbaton, anáfora, esa expresión tan de nuestra literatura áurea: “sonorosos”, el recurso al léxico latino, y la comparación entre sujetos: uno de los protagonistas con la “Virgen”. Un matiz, no dice María, sino “Virgen”. Es decir, sin haber probado las mieles concupiscentes de la carne, como Carlitos. Y por otra parte, nos encontramos una serie de aspectos teológicos, como un Dios con el atributo de “infinito” (todo poder, padre, amor, creador, amoroso); el ente supremo. Además hay un ser, un ente, eso sí: finito, como Javier, solo que uno es un “pobre mortal” y el otro, un “ente” infinito.

Pombo está trabajando con dos posturas: una teológica y otra metafísica. La primera relaciona la mortalidad con la inmortalidad de ese ser “infinito” que es Dios. Después, ese ser mortal es pobre, es decir, una antropología de la menesterosidad, en la que el *homo viator* intenta ser desde esa pobreza metafísica. No olvidemos que Pombo juega en todas sus novelas con el concepto de “sustancia”, es decir, los seres que el mueve en sus escenarios novelescos carecen de... Por otra parte, recurre a la teoría ontológica de los entes. Es decir, cada ente está en relación con uno Superior, el cual asume la totalidad de todo, por eso es infinito, supremo, total. En tanto en cuanto cada ser existente es comparado con Él, carece de..., una escala de grados. Cuanto más cerca, mas perfecto, cuanto más alejado, más imperfecto. Así Salazar es guapo (perfecto) ante Carlitos (imperfecto). Aquél es perfecto, sublime; es Dios, para él, por eso Pombo utiliza ese concepto de ente, pero lo matiza. En relación con el Supremo ente, inmortal, Salazar es finito; es decir, corruptible, efímero, a pesar de su belleza. El autor juega con la seriedad de los conceptos y la festividad de la ironía la comparar los sujetos y los objetos en cuestión. Por tanto, estamos ante un collage literario, filosófico y teológico.

El otro lado de acción de Pombo es el ambiente religioso y la ironía. En la misma novela, *El cielo raso*, el lector se sumerge en el contexto cuaresmal, de dolor, de imprecación y acusación, canto y pecado. El narrador traslada al lector ante la escena magníficamente detallada y enaltecida a través del lenguaje y del énfasis. Primero, la contextualización:

“En Cuaresma todo esto quedaba claro, y era además impresionante visible: los ornamentos morados, los ornamentos negros, la mater dolorosa” (pp.15-16)⁹³.

⁹³ La ironía unida a la crítica están también presentes en *Una ventana...* A saber. Por una parte cuando presenta a una abadesa que oye misa diaria, comulga devotamente, catequiza y (el contra punto) *y les ha inducido a empuñar las armas*, p.101; por otra, al describir un Radio mensaje de Pio XI al pueblo mexicano, p. 133.

Después, el protagonista de la acción, Gabriel, está en un internado, donde se asistía a alguna que otra procesión, u oficio mariano, en el cual,

“cantaba con todos: “Madre afligida/ de pena hondo mar/ logradnos la gracia / de nunca pecar”. Esto emocionaba a Gabriel Arintero” (ibid).

Para después, sumergir al lector en algo que fascina a Pombo: la liturgia, en este caso, religiosa, o las procesiones santas. La liturgia cuaresmal, sobre todo, era lo importante por su barroquismo, con contra puntos de dolor, que invita a la compunción del penitente y del oyente.

“... era muy emocionante. Era sombría, grave, cósmica. Se cantaba, mientras se desfilaba arrastrando los pies en señal de duelo: “No estés eternamente enojado, / no estés eternamente enojado, / perdónale, Señor” (ibid).

Fusión de emoción, de tenebrismo e inmersión en un todo extramundano, sublime. El ser humano necesita de vez en cuando sumergirse en el más allá para sentirse un poco más acá. La religiosidad popular está presente a través del canto: “Perdona a tu pueblo, Señor...”, es un canto de un pueblo sencillo, doliente y penitente, sumido, en acto comunitario, en una actitud de humillación y de reconocimiento de su ser caído y redimido. Es el canto nacido de corazones necesitados que expresan esa fe en Dios, Padre, madre y benefactor, por las calles de esa España de los 50, 60, etc., católica que canta sus pecados, su ser en el mundo, y su arrepentimiento también. Después de la mención sobria, serena y respetuosa, viene el contrapunto irónico del autor:

“el Dios padre enojado, la Virgen María llorando, el velo del templo rasgándose, Ben-Hur, las estaciones, catorce estaciones” (ibid).

Lo sagrado y lo profano; lo irreverente con lo reverente, la seriedad y sobriedad con la risa, casi ebriedad y la ironía. La fusión, por tanto, de estas voces: erotismo, religión e ironía, además de ser constitutivos de unas cuantas novelas, llegando incluso hasta la última: *La fortuna...*

A lo largo de este desglose de citas, apreciamos algunos rasgos del autor: la fascinación por la liturgia, véase las expresiones que utiliza; el énfasis en las situaciones, que trasladan al lector al primer plano de la acción; ello hace que se viva la escena en las propias carnes, técnica cinematográfica. Para romper la escena de serenidad, de gravedad, introduce el contrapunto irónico, festivo a través de la descripción casi barroca de la acción sagrada vista con ojos festivos. Es la religiosidad de la escuela nacional católica y de la España del bonete y de la espada, casi como en el Siglo de Oro.

Diríamos, además, que apreciamos en Pombo una postura muy cercana al místico. Si ambos buscan la liberación de la vida más pura y dura para alcanzar lo divino, uno lo busca a través de la religión más pura y dura, Pombo a través, creemos, de la belleza, de la risa e ironía. Por estas y otras razones, no estamos ante un narrador nada corriente de novelas, sino ante un ser bien formado que sabe qué dice, cómo lo dice, por qué lo dice y cuándo lo dice.

La religión, por tanto, que defiende Pombo es una religión religante con el Ser Superior que ayude al hombre a ser más humano, no atado a normas, etc.

Veamos otro de los rasgos de la religión pombiana. La clave del cristianismo.

5.2.7. La clave del cristianismo.

Álvaro Pombo es un narrador con una fuerte carga filosófica y religiosa, ambas dan a su obra un carácter peculiar. El tema de la religión no es marginal. Casi nos atrevemos a afirmar que la religión es un tema singular en la narrativa y en la vida de Pombo. Quien haya leído su obra percibirá que la novela de Álvaro Pombo está tejida sobre una urdimbre religiosa y una trama cristiana; bien es verdad que unos trabajos más que otros. El esquema de la segunda parte de la novela *Contra natura* tiene una fundamentación evangélica; en concreto, la narración descansa sobre una estructura de la parábola del Buen samaritano (Lc 10, 29-37). La penúltima novela presentada al mercado: *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (Destino, 2013), está orientada sobre una comunidad de religiosos, hombres que sufren una crisis de fe, como los discípulos de Jesús, los de Emaús, después de la Resurrección (Lc 24, 24-37)⁹⁴.

Pombo, por formación, por devoción e intención, conoce, sin duda, las enseñanzas bíblicas, particularmente las evangélicas, en las que acertadamente identifica la preponderancia del principio del amor. “En el fondo la idea del amor, como la de Dios, es imposible. Se debe amar a alguien en su libertad cuando tendemos a poseerlo y así, no hay manera”⁹⁵. Muy frecuentemente hace notar las enseñanzas de San Juan en su primera carta, cuando afirma que “Dios es amor” (1Jn 4,16), enfatizando en algo muy concreto: “[...] pues quien no ama a su hermano a quien ve, no puede amar a Dios a quien no ve” (1Jn 4, 20). Pombo traduce a la vida personal y a la de los per-

⁹⁴ El título de la novela lo encontramos en el Lc, 24, 29: “Quédate con nosotros, porque atardece y el día ya ha declinado”.

⁹⁵ Diario *El País Cultural*, 8 de junio de 2013.

sonajes literarios experiencias determinantes de un nuevo sentido y configuración de la existencia por referencia a Jesús de Nazaret, como él bien dice. La novela *El metro de platino iridiado* (1990) y *El cielo raso* (2001) son parte y muestras de una representación de ese cristianismo ético y religioso. Pombo está representando imágenes del hombre bueno, transfiguraciones literarias de Cristo.

El Cristianismo aporta al mundo del pensamiento, filosófico, ético y religioso, la originalidad de ofrecer un modelo existencial, ético y religioso para todo aquél que esté abierto a recibirlo. Ese modelo es su propio fundador: Jesús de Nazaret. Su vida, sus valores y su forma de relación con la religión, todo ello es una oferta de ser desde una determinada manera. Pombo aporta al lector, consciente o inconscientemente, una cristianismo teológico. En concreto, sobre la figura del fundador del cristianismo, Pombo destaca las acciones personales que le han llevado a lo que es hoy Jesús de Nazaret. En concreto, el novelista afirma: «Me interesa el héroe que vence invisiblemente. Un ejemplo es Jesús de Nazaret, un héroe que muere, sin gloria, confundido con los ladrones, maltratado. Y es interesante que esa figura haya tenido tanta presencia en nuestra vida y en la vida de todo Occidente»⁹⁶. Y en concreto, afirma: “soy un cristiano de Jesús de Nazaret”⁹⁷. Se puede inferir del planteamiento del novelista que en el cristianismo hay un principio constituyente: el cristianismo consiste ante todo en la realidad personal de Jesús; él posibilita una experiencia nueva a la existencia personal.

Pombo también ofrece en su narrativa una referencia al cristianismo cultural. Son muchas las referencias que hace a autores cristianos. San Agustín (354-430) con su pensamiento teológico-filosófico. Sobre todo su aforismo: *Noli foras ire...* Pombo recoge la gnoseología neoplatónica agustiniana dando importancia a lo propio en lugar de lo ajeno. Pombo destaca el intimismo frente al plano externo. Santo Tomás, R. Guardini y tanto otros. En relación con la Biblia, Pombo, como su ponderada, I. Murdoch, elige citas como *ornatus* estético y como análisis del comportamiento moral de sus personajes.

El cristianismo sociológico está representado a través de un conjunto de instituciones y estructuras eclesíásticas. Pombo recurre a iglesias, conventos, capillas, para representar momentos de su narración. En la novela *El Parecido* se abre la narración con el funeral del joven Jaime, muerto en accidente. Luzmila, la protagonista del cuento homónimo (“Luzmila”, *R*) va todos los días a misa y comulga. En la novela *El cielo raso* aparece la Universidad Centroamericana (UCA, El Salvador, Nicaragua), de los PP. Jesui-

⁹⁶ Diario *ABCdeSevilla Cultura*, 11/04/12.

⁹⁷ Cfr., “Sin etiquetas...”.

tas. La novela *Una ventana al norte* (2004) está fundamentada sobre el problema cristero. En notable la postura anticlerical del escritor, focalizada en la jerarquía de la Iglesia católica. La respuesta de Paco Allende a Ramón Durán vendría a simplificar, pero a la vez, aclarar, la postura de Pombo con el cristianismo, teológico y sociológico. Dice Paco Allende: “Yo lo soy. Yo sigo teniendo fe en Jesucristo. Estoy muy alejado de la Iglesia católica...” (CN, p. 357).

Y creemos que el cristianismo también está presente con su mensaje utópico-escatológico. A nuestro juicio, Pombo abre un nuevo ciclo a partir de la novela *El cielo raso*, un ciclo donde la escatología, lo espiritual, están presentes en la narración. En las novelas *Contra natura* y *La fortuna de Matilda Turpin*, aparecen un conjunto de esperanzas y expectativas para el futuro de algunos personajes. En concreto. Poco Allende habla con Ramón Durán en la novela *Contra natura*. El primero trata de que el segundo no viva la muerte de su madre como una mera casualidad, como un banal accidente. Allende recurre a la escatología cristiana para que Durán tenga un poco de esperanza. En ese contexto, Paco dice a Durán:

“[...] la resurrección parece ser la única respuesta posible a un destino como el de tu madre. Tu madre fue una víctima. Sin la resurrección tu madre queda sumida para siempre en el absurdo de su muerte absurda” (CN, p. 377).

En nuestro estudio sobre la presencia de la religión en los relatos de Pombo, lo hacemos desde algunos textos. Encontrar en ellos, desde una primera aproximación, una presencia cognitiva (cristianismo cultural), luego, una presencia vivencial, aunque no militante (cristianismo eclesial).

La primera es visible en Carolina de la Cuesta, catedrática de Historia de las religiones (CR). El narrador omnisciente indica al lector:

“El esfuerzo por ganar aquella cátedra la salvó, creía Carolina, del amor por Gabriel Arintero. Por fin ganó la cátedra, y la historia de las religiones se extendió ante ella poliédrica, refulgente como los meandros multiplicativos de un inmenso río experiencial intensísimo: formas y subformas de vida espiritual y sentimental de individuos y pueblos enteros...” (CN, p.42)

Luego están Juan Campos de teología natural (FMT) y Martín de filosofía (MPI). Desde esta perspectiva, Pombo reflexiona sobre algunos temas teológicos: la resurrección, el pecado, la muerte, la acción moral, la fe como acto de voluntad (cristianismo teológico).

La segunda por medio del contexto y vivencia de algunos personajes: Por ejemplo, la abuela y la amiga de ésta, doña Blanca, conviven en el Ma-

drid de la postguerra, la vida cotidiana es visible: visitas, misas, rezos, etc. (A); en Dñ^a María y el Santander de los primeros años de siglo con la presencia del cristianismo eclesial: liturgia, funeral de Jaime, sobre el Requien de Fauré, donde “la liturgia y el arte salvan muy bien las apariencias” (P); la religión a través de la educación (CN). Una de las novelas que más clara es la presencia de esa religiosidad popular, visceral, es *Una ventana al norte*. Novela en la que se pone de manifiesto la lucha religiosa cristera entre gentes del mismo lugar.

En Pombo encontramos dos posturas muy marcadas. Por una parte, es evidente a lo largo de toda la narrativa, su no militancia católica. La crítica a la institución es feroz y ácida, porque presenta una religión vacía. Por ejemplo, el lector, a través de la conciencia de Acardo (CC), percibe la percepción que tiene de la situación y los sentimientos que le provoca. En concreto, a Acardo:

“le chocaba sólo la poca profundidad que se exigía. Se exigía rezar padrenuestros, hacer genuflexiones, ponerse de pie o sentarse, oír misa, honrar a Dios y a Nuestra Señora. Y esas exigencias parecían requerir sólo ser cumplidas. No se hablaba en el Temple de los sentimientos del corazón o de las intenciones de la inteligencia y la voluntad. Entre los actos positivos de culto religioso y la compleja trama de prohibiciones que recubrían su vida cotidiana no veía Acardo gran diferencia. Siempre se trataba de hacer o de no hacer. Era buena la acción que cumplimentaba una orden y mala la acción contraria. ¿Es lo mismo rezar padrenuestros que amar a Dios sobre todas las cosas?” (p. 298).

Crítica que le aleja de una práctica. Pombo percibe la religión oficial e institucional muy aburguesada, y muy superficialidad, aspecto manifestado más en el rito, norma moral y clericalidad, lo que él llama un cristianismo superficial, incapaz de integrar una nueva forma de vivir la vida. En el fondo, Pombo defiende una nueva forma de presencia de lo religioso en el hombre.

Dejamos la presencia cristiana en la narrativa y nos acercamos al anticlericalismo del novelista, presente y notable.

5.2.8. El anticlericalismo.

Es innegable el anticlericalismo de Pombo expresado públicamente y a través de la narrativa. Pero no se trata de una postura a ultranza, sino de la respuesta a la Iglesia oficial, a la religión institucionalizada, como indica él, en la que plasma su preocupación por las implicaciones sociales de lo religioso. Pombo es crítico y mordaz con la Iglesia jerárquica, sobre todo,

porque cree reprobables tanto los excesos como las conductas, pero, sobre todo, las posturas dogmáticas en torno a la religión.

Pombo fue educado en un ambiente familiar y pedagógico eminentemente religioso y católico. Este ambiente ortodoxo es notable en su narrativa. Ambientes por otra parte muy femeninos, llenos de religiosidad y rigidez a la vez. Sus tías, madre, abuela, etc., fueron el referente durante muchos años de su niñez. El anticlericalismo tan matizado que caracteriza a Pombo, ¿tiene que ver con esos años infantiles? Acerquémonos a la narrativa para vislumbrar un poco de donde le viene ese anticlericalismo al novelista

A nuestro juicio, la narrativa de Pombo se sitúa en las corrientes anticlericales racionalistas y decimonónicas, sólo que actualizadas. En una de las entrevistas realizadas, septiembre del 2004, Pombo dejaba clara su visión y su posición ante la institución y el clero eclesiásticos. Afirmaba rotundamente:

“Mis críticas van dirigidas contra la Iglesia institucional porque olvida la fe en Jesucristo. Cristo no fue nunca obispo, ni cura. Era sólo Jesús de Nazaret. Reventó la institución de su época para crear una institución más poderosa de la verdad, llena de fe y de humanidad”⁹⁸.

Además, porque esa institución se da más:

“a unas prácticas de la religiosidad católicas cada vez más vacías y más moralizantes” (El cielo raso, p.25)

Pombo con esta denuncia se inserta en la línea de los profetas de Israel, sobre todo Isaías, al denunciar que “no me traigáis más esas vanas ofrendas [...] Aprended a hacer el bien, buscad lo justo, restituid al agraviado, haced justicia” (Is 1, 12.17). Por esta razón, amén de otras, el novelista está alejado de la Institución y no se considera:

“Yo no me considero católico y además, deseo la desaparición de la Iglesia católica...”⁹⁹.

La Iglesia como institución está formada por elementos humanos (*Ecclesia ex hominibus*) y divinos, según rezan los eclesiólogos; está ligada a la visión de Iglesia como sociedad, defendida por el Vat. II (LG 8), y sociedad

⁹⁸ Cfr. *Sin etiquetas...*, p. 3. Por ejemplo, en relación con la última encíclica del Papa, siguiendo con esa crítica ácida afirma: *es deplorable. Porque del lema “Dios es amor”, en lugar de hacerlo extensivo a todas las criaturas del mundo lo reducen el amor entre hombre y mujer dentro del matrimonio*, en *el mundo.es encuentros digitales con Álvaro Pombo*, 25 de enero de 2006, URL: <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2006/01/1856/index.html>, pp.5 (nº22) y 6 (nº 28).

⁹⁹ Cfr. P. Pérez-Cejuela, entrevista a Álvaro Pombo, en “El talento de un escritor aumenta con la experiencia”, *Sesentay mas*, 14/02/07, p. 17c.

estructurada y “dotada de medios jerárquicos” (LG 14,20 y 23). Desde una perspectiva sociológica, una institución es un complejo de formas y actividades, desarrolladas ambas en la historia, con una subdivisión de estratos, funciones y poderes en su interior. Esta estructura es piramidal. Ésta sería la iglesia visible. Pues bien, ante esta institución estructurada vertical y visiblemente, Pombo tiembla. Para el novelista, esta institución es lo contrario a la visión dada por Juan XXIII: *Mater et magistra*; la Iglesia, según Pombo, es la madrastra del creyente. Si el Vaticano II decía de ella que era santa (Ef 5,26ss) y pecadora (1Cor 5,12) a la vez, Pombo se queda con lo último, porque, entre otras cosas, ha llevado adelante eso que afirma Pablo: “Me he hecho todo a todos para salvar a toda costa a algunos” (1Cor 9, 22)¹⁰⁰. Por esto es llamada la vulpeja babilónica. La postura de Pombo es separar la religión cristiana, la religión de los orígenes, de la religión formalizada e institucionalizada a través del catolicismo. Ésta es rechazada con vehemencia.

“A mi la palabra católico no me gusta mucho. Jesucristo no era católico, ni cura, ni sacristán. Y los apóstolos estaban casados”¹⁰¹.

¿Por qué ese catolicismo suscita tanta repulsión en el novelista? Las palabras de Isabel de la Hoz, en *Una ventana al norte* pueden aclarar algo sobre la postura pombiana. A saber:

“...en realidad todo el catolicismo cobraba a sus ojos el aire de una gigantesca trapería, un gigantesco fond d’armoire eclesiástico y litúrgico que no sólo dificultaba la respiración, sino que también era in impedimento visual” (p.93).

Ese catolicismo es denunciado porque no solo no deja respirar sino también porque:

“Es un catolicismo de medio pelo, [...] viven trasnochados; su catolicismo es trasnochado” (VN, p.107).

¿Cómo entender estos ataques a tal Institución? ¿Qué origen tienen? Este anticlericalismo es atribuible a una actitud regeneracionista, similar a la que le ha impulsado a subrayar ciertas lacras de la burguesía de su primera edad. Pombo conocía, cómo debe de ser el sacerdote, a lo Galdós, por formación, por eso, a nuestro juicio, demuestra cómo no debe de ser y sin embargo era. Hay un aspecto de la religión institucionalizada que abomina y rechaza sin paliativos: todo aquello que pueda inducir al fanatismo religioso,

¹⁰⁰ Cfr. “Mata y come”, Ac 10,13.

¹⁰¹ Cfr. <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2006/01/1856/index.html>, 25 de enero de 2006.

a la dogmatización y a las posturas radicales. Pombo es un gran defensor de la libertad y de la acción. Y Pombo ve en la intransigencia del clero y la oposición de la Iglesia a la libertad de acción, de expresión y de pensamiento, un grave obstáculo para conseguir cierta autonomía aletargada desde hace algunos siglos.

Además entendemos la crítica por otras razones. Una razón, diríamos, sociológica, la otra, teológica. A saber: La primera, creemos por la experiencia un tanto ¿negativa? de la institución en su juventud: ¿Internados, colegios, etc.? Estamos de acuerdo con el Dr. Eloy Bueno de la Fuente al afirmar, acerca de Pombo, “su dolorosa experiencia personal” en la experiencia de Dios¹⁰². Gabriel Arintero, en una analepsis narrativa de “cincuenta años después sigue ahí esa imagen indiscutible y vibrante”, pero con amargura, recuerda que:

“El único otro sentimiento tan poderoso como aquel sentimiento de placer, tan resplandeciente y tan vivo como aquel sentimiento de placer, fue, bien entrada ya la madurez de Gabriel Arintero, el sentimiento o la voluntad de rebelión contra aquellos sentimientos de vergüenza, de pecado y de culpa que habían pretendido y casi conseguido desalojar la gracia del placer de su lugar de gracia. Entre ambos acontecimientos, sin embargo, entre el ingenuo placer de la infancia y la reflexiva rebelión de la juventud contra el pecado y la culpa, pasaron muchos años” (CR, p.10).

Allende, por boca de Pombo, vendría a expresar de alguna manera ese malestar y esa falta de sentido que había descubierto en los círculos eclesiásticos. Paco Allende abandona la vida religiosa porque:

“no creo que la vida que hacemos aquí, o llegar a ser cura, o la Iglesia católica tengan nada que ver con Dios o con Jesucristo. Ésta es una universidad privada, un negocio familiar, privado. (CN, p.223).

Y por la otra, la teológica, porque a través de su comportamiento, la Iglesia se aleja de la verdadera función a la que está llamada: el acompañamiento ante la necesidad; presentar la salvación como humanización, nunca como condenación. Ejemplos iluminadores de las dos posiciones anteriores hay abundantes en la narrativa. Las terribles palabras del abad de Claraval dejan claro la denuncia de Pombo:

“Nosotros, los monjes, y yo el primero, no todo son los votos ni todo la regla, ni lo que se ve, lo único que hay. Lo que no se ve: eso es de verdad todo y sólo asoma una partecita pequeña, más en mi caso que en ninguno. Por una parte, lo que yo trato de explicar es algo divino, absolutamente desconocido para

¹⁰² En “Dios en la actual novela española”, en *Dios en el pensamiento...*, o.c., p.501, nota 2

quienes no lo experimentan: ¿cómo con este cuerpo mortal que aún permanece en el estadio de la fe, sin haberse manifestado aún la sustancia de esa brillante luz interior, parcialmente si quieres, pero de tal modo que cualquiera de nosotros puede decir la que dijo el Apóstol: “En parte conocemos y en parte profetizamos”? (CC, p.389).

Luego Bernardo matiza con una claridad asombrosa:

“Los monasterios son también un patio de juegos, y también nosotros los abades jugamos, al dictar, al escribir cartas o sermones. No jugamos como lo niños o los actores de teatro, no excitamos la lascivia. Nuestros gestos no son afeminados, ni decimos groserías, ni simulamos (menos en el Cister que en ninguna parte) acciones torpes o groseras, pero sí somos también actores y nuestras representaciones, no por ser graves y honestas, dependen menos del azar o del capricho o de cualquier súbita ocurrencia: aquí, en este monasterio, Acardo, pretendemos complacer a los moradores del cielo y de la tierra, que de los dos lados miran” (CC, pp.389-90).

Gabriel Arintero una vez en El Salvador y haber experimentado qué es la libertad de acción, el testimonio de verdad lleno de caridad y de pobreza, vivencias del verdadero cristianismo, denuncia:

“lo que si veo [...] es que hay un abismo entre esta teología liberadora, o como quieran llamarla, y la teología ratonera de los pecados originales y las culpas y las culpabilizaciones del catolicismo de mi niñez y juventud. Aquello era ramplón y yo lo abandoné para siempre, y esto que ahora oigo, leo y veo con vosotros es nuevo y edificante y hasta demasiado para mí” (CR, p.116).

En *Una ventana al norte*, así como también en *El cielo raso*, Pombo denuncia la religión emocional frente a la religión racional, bien entendida y vivida. A lo largo de las novelas aparecen críticas ácidas contra la religión y la Institución católica porque la Institución se ha mundaneizado demasiado y deshumanizado, olvidando el mensaje verdadero del evangelio, y recordando el mensaje del poder. Pombo, a través de los ojos de Gabriel Arintero, ve a la institución eclesiástica con *unas prácticas de la religiosidad católica, cada vez más vacías y más moralizantes*¹⁰³. Todo se reduce al hacer moral en lugar del vivir haciéndose humano. Pombo, en estas críticas, se mete en la línea profética.

Pombo, a nuestro juicio, se inserta, con estas afirmaciones en el discurso social de la Teología de la Liberación, claramente defendido en la novela: *El cielo raso*, en la que los pobres, los menesterosos, y sobre todo, la

¹⁰³ Cfr. *El cielo...*, o.c., p. 25.

verdad, la fe y el hombre, están por encima de cualquier estructura temporal. Para Pombo hay una cosa muy clara, defendida hasta la saciedad a través de sus novelas, que *el cristianismo debe volver a encontrar su lugar en la vida de las personas*¹⁰⁴. Y no precisamente el cristianismo eclesial, sino el cristológico.

¿Por qué es tan ácido con la institución jerárquica? El novelista no solo critica a la Institución por su vacuidad de acción evangélica y de devoción, sino también por no estar con el hombre y sus necesidades, y no responder a los signos de los tiempos (aggiornamento, Juan XXIII), que tanto anunció y denunció el Vaticano II. La Iglesia visible tenía que estar en el mundo y con el mundo, puesto que era el lugar de salvación (GS 36) y en consonancia con los tiempos y modos de vida del hombre de esos tiempos (GS 44). La Iglesia *debe dejar de ser institución y ponerse en contacto con la realidad* le decía a Emma Rodríguez en una entrevista hecha por la periodista. Porque la estructura engulle al hombre y le ahoga, se olvida de él y le deshumaniza. Cuando es al revés, ha de estar al lado del pobre y de la víctima; en una palabra, del necesitado de humanidad.

En *Una ventana...* Indalecio Prieto denuncia a toda una camarilla de organizaciones religiosas: *La Congregación Mariana, la Adoración Nocturna, los Caballeros de Colón, las Damas Católicas, los sindicalistas católicos, la Federación Archidiocesana del Trabajo...* a través de las cuales, lo hace a la cabeza, madre y madrastra, o también llamada la meretriz de Babilonia. La denuncia la hace porque, por una parte son de *medio pelo [...] no entienden nada de lo que pasa. [Y] viven trasnochados*¹⁰⁵. Una de las críticas que recibe la Institución en la actualidad por propios y extraños es la falta de adecuación y de apertura a las necesidades del hombre del siglo XXI. Queiruga, Estrada, Rovira Bellosó, y otros, van en esta línea de denuncia en sus reflexiones teológicas.

Nietzsche, con la proclamación de la muerte de Dios, focalizaba su agresividad hacia la clerecía y la institución. Pombo no es menos; no es agresivo, aunque sí irónico y festivo. Defiende una religión individual (natural), a nuestro juicio, en parte en línea de las ideas postmodernas y en el contexto de muerte de Dios. En este contexto, el novelista arremete contra la institución y sus funcionarios. En lo primero, hace la crítica a cómo se ha adaptado a las situaciones históricas por el poder, nunca por otra cosa; en la segunda por la calidad de sus representantes: cobardes, oportunistas, intransigentes... Dos ejemplos nos clarificarán lo dicho. En la primera crítica, se sirve de un clérigo Zamacois y sus ideales. A través de él, se nos habla de la identidad de la iglesia:

¹⁰⁴ Respuesta del autor a E. Rodríguez, en el día de la concesión del premio a la novela: *El cielo raso*, por los editores españoles.

¹⁰⁵ Cfr. *Una ventana...*, o.c., p. 107.

“... identidad inmutable y universal de la Iglesia, la Iglesia que no cambia jamás de gobierno ni de doctrina política, y que casi dos milenios la había acostumbrado a no caer por más que vacilara. Cuando los arreglos se vuelven caducos, la Iglesia le disputa al poder civil lo que éste posee, para ganar algo más o perder lo menos posible [...] esta iglesia triunfante siempre, y eterna...” (VN, pp. 89 y 90).

En *Una ventana*, Pombo, a través de Fabián, hace una declaración muy juiciosa. Aserta: “[...] uno no toma partido por los credos, sino por las personas”. El contexto es la revolución cristiada en México, ese campo de acción donde la emoción es la abanderada frente a la razón, presa de la anterior. Un momento importante en la vida mexicana, pero a la vez, en la vida del hombre. Creemos firmemente que debajo de esta visión cristiada, late una crítica a la emoción que transformó a España en un campo de fuerzas opuestas en el 1936. Por eso, indica el novelista, *en este momento mexicano parece que las personas se confunden con los credos*¹⁰⁶. La religión emocional y poco o nada racionalizada lleva al hombre a ser un lobo para el hombre, porque le sumerge en esa visceralidad ferina tan nefanda para todos.

En la misma línea de crítica ominosa hay que situar el siguiente fragmento. Es un fragmento lleno de religiosidad, dogma, ironía, piedad, candidez e ingenuidad. Además, describe muy bien el contexto de la enseñanza española por los años sesenta. *Aquellos años, en el seminario, en los colegios de curas también los sentimientos amorosos que los adolescentes sentían unos por otros carecían de concepto*¹⁰⁷. En ese clima dominaba la máxima evangélica *sed perfectos, como perfecto es vuestro padre celestial* (Mt 5,48). Todo giraba en torno a esa invitación y, a la vez, a la salvación.

Pues bien, en el fondo de las citas, surge la pregunta: ¿Qué tipo de religión es ésta que...? Veamos el fragmento. Pero antes, para entender bien cuanto indica Pombo, tomemos un catecismo¹⁰⁸ de la época de la novela *Contra natura*, y el concepto de pecado en sus páginas.

333. ¿Qué es pecado? Pecado es toda desobediencia voluntaria a la Ley de Dios.

334. ¿De qué manera se comete el pecado? El pecado se comete por pensamiento, deseo, palabra, obras y omisión.

[...]

337. ¿Por qué se llama pecado mortal? Se llama pecado mortal porque priva al alma de la vida de la gracia y la hace merecedora de las penas del infierno¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Una ventana...*, o.c., p. 121.

¹⁰⁷ *Contra...*, o.c., p. 193.

¹⁰⁸ *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, Tercer Grado, Texto nacional, Madrid, 1964. A partir de ahora, CDC.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 155.

Teniendo este punto de referencia, vayamos al fragmento seleccionado para comentarlo. El narrador omnisciente lanza al lector toda una batería de afirmaciones en torno al pecado y su conceptualización. ¿Qué era pecado?

“Era pecado masturbarse, era pecado desear meter la mano por la pernera de los pantalones del compañero, era pecado mentir, era pecado no ir a misa, era pecado no honrar padre y madre...” (CN, p. 193).

Es decir, obrar (masturbarse), desear (meter mano), mentir (omisión); era pecado ir contra los mandamientos: tercero y cuarto. Todos reducidos al sexo, y a la obediencia. Pero hay más. Ahora vamos al concepto de pecado porque este acto de separación de Dios: “priva de la vida de la gracia” y es merecedor el penitente de las penas del infierno. Por eso intranquiliza a todos, más a los inocentes críos.

El concepto de pecado, que intranquilizaba la conciencia de estudiantes como Carlos Mansilla e incluso Paco Allende, no era un concepto clarificador: eran ofensas que se le hacían a Dios mismo, a Jesucristo, que había derramado su sangre en la Cruz por los pecadores (ibid).

Ahora toca lo fundamental para Pombo. Y el hombre redimido, rescatado por Cristo, sobre todo, las criaturas inocentes, ¿dónde está? Por eso se pregunta:

Pero ¿y los sentimientos tiernos, los dulces amores pequeños de un estudiantito por otro? Eso carecía de concepto. Mientras no pasara de ahí, no llegaba casi a pecado. Haber pecado de pensamiento, de palabra y de obra (Ibid).

Finalmente, el narrador, perplejo de lo visto y vivido, Pombo, se pregunta a sí mismo, en su pensamiento, y con la equiparación de sentimientos con un gran místico:

¿Pero cómo iban a ser malos sentimientos –pensaba Mansilla y hasta lo comentaba con Paco Allende- sentir los mismos sentimientos que un San Juan de la Cruz?” (CN, pp. 193-94).

Véanse la ironía, la sorpresa, la sinrazón y, el dolor en el fondo, en el mensaje. A través de la anáfora, Pombo hace presente el discurso clerical del momento: Todo era pecado, pero sobre todo lo relacionado con el amor y sexo, heterosexual, por supuesto, y autoridad/obediencia; todo estaba atado y equiparado ante los ojos de la clerecía. Mandamientos doctrinales, normativa moral, normativa clerical... un *totus revolutum* a través del cual la perso-

na quedaba rezagada a lo mínimo. Para colmo, se defendía la omnipotencia de Dios, a través de sus cualidades: misericordioso, paternal, bondadoso..., entonces, ¿cómo encaja *ofender* a Dios? ¿Dónde quedan los sentimientos puros, *los dulces amores pequeños...*? Como se ha dicho antes, y a través del pensamiento de Fabián, *uno no toma partido por los credos, sino por las personas*. Pombo está denunciando, a través de una frase evangélica, joánica, esa postura farisáica clerical: *¿cómo vas a amar a alguien que no ves si no eres capaz de amar al prójimo a quien ves?* (1Jn 4,20).

Pombo está en las corrientes decimonónicas de censura y crítica a la religión institucionalizada que obstaculiza¹¹⁰ al hombre y le reduce a un reactor de normas, ritos, en lugar de un ser libre y reflexivo, capaz de ser y hacerse a través del quehacer cotidiano responsablemente¹¹¹.

Creo que con lo expuesto queda más que aclarado las relaciones y la visión de la Iglesia católica que el novelista tiene de ella.

Dejamos la religión y nos adentramos en la narrativa y sus características, analizando unas cuantas novelas.

¹¹⁰ Isabel –como Pombo- vive un doble rechazo, no el de dios sino el de los discursos que se reclaman de él; no el rechazo del hombre sino de una filosofía que excluye de lo humano la aspiración a lo trascendental, a lo divino como una exigencia a la conciencia de la sí, en “La insolencia de lo hechos”, *Hoja por Hoja: Suplemento de Libros*, 88(septiembre, 2004)2,

<http://www.hojaporhoja.com.mx/articulo.html?identificador=5264&numero=88> ; Cfr., también como

Pombo, en la misma línea de crítica a la clerecía ha impedido ser al hombre, toma la risa, tan censurada en la Edad Media por las connotaciones diabólicas que se le dio, y hace de ella sátira. *¿Qué duda cabe que tanta risa tenía que ser diabólica? De aquí que Gabriel cantara con vehemencia: Pequé, ya mi alma sus culpas confiesa, y amante me pesa de tanta maldad... Acompaña a tu Dios, alma mía, por ti condenado a muerte cruel...*, en *El cielo...*, o.c., p. 17. Puede verse otra sátira en la que equipara a Dios con el clérigo, padre Cuevas, en *El parecido...*, o.c., p. 70.

¹¹¹ Yo utilizo -firma el autor- una filosofía de la libertad, una filosofía sartreana en la cual el hombre es responsable de todos sus actos. No hay que culpar a nada ni a nadie, en entrevista concedida a *El País cultural* (01-12-2005).

Universidad Complutense de Madrid.
Facultad de Filología.
Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones.



Poética del bien y del mal.

La narrativa de Álvaro Pombo

T. II.1

Trabajo de investigación realizado por
Félix José Javier Casanova Monge.

Tesis dirigida por el Dr.
Francisco Javier Fernández Vallina.

Madrid, 2015

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filología

Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones



Tesis doctoral

Poética del bien y del mal.
La narrativa de Álvaro Pombo

T. II.1.

Trabajo para optar al grado de doctor, realizado por
Félix José Javier Casanova Monge

Tesis doctoral dirigida por el
Dr. Francisco Fernández Vallina

Madrid, 2015

Siglas utilizadas.

1. Novelas.

- R *Relatos sobre la falta de sustancia.*
- EP *El parecido.*
- HMM *El héroe de las mansardas de Mansard.*
- HA *El hijo adoptivo.*
- DI *Los delitos insignificantes.*
- MPI *El metro de platino iridiado.*
- A *Aparición del eterno femenino contado por S. M. el rey.*
- DM *Donde las mujeres.*
- CsR *Cuentos reciclados.*
- CC *La cuadratura del círculo.*
- CR *Cielo raso.*
- VN *Una ventana al norte.*
- CN *Contra natura.*
- FMT *Fortuna de Matilda Turpin.*
- TH *El temblor del héroe.*

2. Bíblicas¹.

- AT *Antiguo Testamento.*
- Gn *Génesis.*
- Ex *Éxodo.*
- Dt *Deuteronomio.*
- Lv *Levítico.*
- 1Re *Libro Primero de los Reyes.*
- Pr *Proverbios.*
- Qo *Qohélet o también Eclesiastés.*
- Sal *Salmos.*
- Sb *Sabiduría.*
- Is *Isaías*
- Os *Oseas*

- NT *Nuevo Testamento.*
- Mt *Evangelio de San Mateo.*
- Lc *Evangelio de San Lucas.*
- Mc *Evangelio de San Marcos.*
- Jn *Evangelio de San Juan.*
- Rom *Carta a los Romanos.*
- 1Cor *1 Carta a los corintios.*
- 2Cor *2 Carta a los corintios.*
- Ef *Carta a los efesios.*
- Hb *Carta a los hebreos.*
- 1Tm *Primera carta a Timoteo.*

¹ Las citas bíblicas las tomamos de la Biblia de Jerusalén, Bilbao, 1984, Descleé de Brouwer.

- 2Tm *Segunda carta a Timoteo.*
- 1 Jn *Primera Carta de San Juan.*
- Ap *Apocalipsis.*

3. Documentos eclesiales.

- VT Concilio Vaticano II.
- LG Constitución *Lumen Gentium*
- GS Constitución Pastoral sobre la Iglesia en el mundo actual
Gaudium et spes.

4. Revistas.

- AB *Acta Bioéthica.*
- AC *Anales Cervantinos.*
- AFAr. *Archivo Filosófico Argentino.*
- Ad *Agora digital.*
- AL *Alteridades*
- ALEC *Anales de la Literatura Española.*
- AEF *Anuario de Estudios Filológicos.*
- Aph *Alpha.*
- APR *A Parte Rei.*
- ARCE *Academia. Revista de cine español.*
- ASM *Anales del Seminario de Metafísica.*
- BBMP *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.*
- B *Burgense.*
- BPRF *Bajo Palaba. Revista de Filosofía.*
- C *Colegio, Revista de los PP. Escolapio de Santander.*
- CN *Cuadernos de Narrativa.*
- Cer *Cermi.es*
- Çe.REF *Revista de Estudios Franceses.*
- CH *Cuadernos Hispanoamericanos.*
- Con *Concilium.*
- CL *Compás de Letras.*
- CR *Cuenta y Razón.*
- Cr *El Ciervo.*
- D *Dianoia.*
- Dbx *Diablotex.*
- DRF *Daimon. Revista de Filosofía.*
- E *Escritos.*
- EC *Enfermería Clínica.*
- ECRLC *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura.*
- EFRIAAE *Educación y futuro. Revista de investigación aplicada y experiencias educativas.*
- EP *Estudios Públicos.*
- ePsy *eduPsykhé.*
- ERFilol *Epos. Revista de Filología.*
- EsM *Estar magazine.*

- FRL *Fábula. Revista Literaria.*
- I *Ínsula.*
- In *Intramuros*
- Is *Isegoría.*
- H *Hispanófila.*
- L *Lucanor.*
- LCN *Los Cuadernos del Norte.*
- LD *Letras de Deusto.*
- LDRF *La Lámpara de Diógenes. Revista de Filosofía.*
- LI *Letra internacional.*
- Lel *Letras libres.*
- Lo *Logoi.*
- LP *La Página.*
- LT *La Torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico.*
- M *Mercurio.*
- MK *La Mirada kierkegaardiana.*
- MRCCSJ *Mómadás. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas.*
- NRPCA *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte.*
- P *Pérgola. Suplemento cultural del periódico Bilbao.*
- PeUC *Publicación electrónica de la Universidad Complutense.*
- PNR *PNReview.*
- Ps *Psicotema.*
- Q *Quimera.*
- R *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas.*
- RCEH *Revista canadiense de Estudios Hispánicos.*
- RdL *Revista de Libros.*
- Re *Reseña.*
- REH *Revista de Estudios Hispánicos.*
- REIS *Revista Española de Investigaciones Sociológicas.*
- RePsIz *Revista electrónica de Psicología Iztacala.*
- RCEH *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos.*
- RF *Revista de Filosofía.*
- RFs *Revista Fusión.*
- RGPU *Revista Gaceta Psiquiatría Universitaria.*
- RL *Revista Légein.*
- RLA *Romance Languages Annual.*
- RLRLACE *República de las letras: Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores.*
- RHM *Revista hispánica moderna.*
- RN *Romance notas.*
- RO *Revista de Occidente.*
- RPh *Revista Filosófica.*
- S *Sapientia.*
- SaM *Salud Mental.*
- SaL *Saber Leer.*
- SeM *Sesenta y más.*

- SiRCPL Silencios. Revista de Creación y Pensamiento literario. Universidad Complutense de Madrid.
- SPh *Serta Philológica.*
- SpREL *Spéculo. Revista de Estudios Literarios.*
- SRAES *Sigma. Revista Española de la Asociación Española de Semiótica.*
- STh *Scripta Theológica.*
- Sy *Simposium*
- ThRF *Themata. Revista de Filosofía.*
- T *Turia.*
- TC *Tribuna Complutense.*
- To *Topoi.*
- Top *Tópicos.*
- U *Urogallo.*
- UPsy *Universitas Psychologica.*
- V *Véritas.*
- VN *Vida Nueva.*
- YRCAP *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento.*

5. Dicionarios.

- BDdF *Breve Diccionario de Filosofía.*
- DB *Diccionario de la Biblia.*
- DdF *Diccionario de Filosofía.*
- DEL *Diccionario de la Lengua Española (RAE).*
- DR *Diccionario de las Religiones.*
- DPSB *Diccionario de Pastoral de la Salud y Bioética.*
- DS *Diccionario de Símbolos.*
- DSp *Diccionario de Espiritualidad.*
- DTF *Diccionario de Teología Fundamental.*
- DTL *Diccionario de términos literarios.*
- DUE *Diccionario del uso del español (M^a Moliner).*

6. Otras.

- EH *El existencialismo es un humanismo.*
- HCLE *Historia y Crítica de la Literatura Española.*
- SM *Sacramentum Mundi.*
- VTB *Vocabulario de Teología Bíblica.*

SEGUNDA PARTE: PRESENCIA

Parte 1

6.	LA NARRATIVA DEL BIEN Y EL MAL.....	383
6.1.	Introducción.....	383
6.2.	Los universales concretos de la narrativa y sus historias.....	386
6.3.	El héroe pombiano en la narrativa del bien y del mal.....	401
6.3.1.	Los personajes como ideas.....	401
6.3.2.	Las personificaciones del bien y del mal. Galería de retratos.....	409
7.	LA NARRATIVA DE ÁLVARO POMBO EN SUS TEXTOS.....	425
7.1.	Introducción.	425
7.2.	La narrativa del exilio. Los “ <i>Relatos sobre la falta de sustancia</i> ” (1977)...	427
7.2.1.	Introducción.....	427
7.2.2.	La crítica textual y los cuentos.....	432
7.2.3.	El corpus textual de los cuentos.....	438
7.2.4.	La temática del mal en los cuentos.....	441
7.2.5.	La narrativa de la alienación. Entes en busca de identidad y de sentido.....	445
7.2.6.	Los laberintos del alma. Aislamiento y soledad.....	462
7.2.7.	La cara sombría del hombre.....	466
7.2.8.	Sexualidad, culpa y religión.....	490
7.2.9.	La estética del miedo.....	497
7.2.10.	La muerte y sus figuraciones.....	502
7.2.11.	El tema del bien. Las caras del bien en los cuentos.....	517
7.2.12.	¿Qué son <i>Relatos sobre la falta de sustancia</i> ?.....	529
7.3.	El ciclo de “La falta de sustancia” (1979-1986)	535
7.3.1.	Introducción	535
7.3.2.	<i>El parecido</i> (1979)	537
7.3.2.1.	Introducción	537
7.3.2.2.	La novela y la crítica literaria	537
7.3.2.3.	La realidad del bien y del mal	540
7.3.2.4.	El gran mal. La mala muerte	541
7.3.2.5.	Vidas torcidas	553
7.3.2.6.	Sexualidad, alienación y enajenación	558
7.3.2.7.	Otras formas y fuerzas del mal	560
7.3.2.8.	La experiencia de la culpa	561
7.3.2.9.	La ferinidad y sus metáforas	563
7.3.2.10.	La fabulación en su vertiente criminal	566
7.3.2.11.	Los otros “coeficientes de adversidad”	571
7.3.2.12.	Las fuerzas del bien en la novela	578
7.3.2.13.	¿Qué es la novela <i>El parecido</i> ?	580
7.3.3.	<i>El héroe de las mansardas de Mansard</i> (1983)	583
7.3.3.1.	Introducción	583
7.3.3.2.	La novela y la crítica literaria	585
7.3.3.3.	Los coeficientes de adversidad en la novela	588
7.3.3.4.	La mala educación	589
7.3.3.5.	La relación mentira, verdad	592
7.3.3.6.	Juventud, educación y valores	595
7.3.3.7.	“Si el diablo no existe, entonces se lo ha creado el hombre...”. Lo demoníaco en la novela	604

7.3.3.8.	La fabulación en su vertiente criminal. El chantaje y sus formas	617
7.3.3.9.	Ilusión, desilusión y suicidio. La tragedia en la novela.	627
7.3.3.10.	Miedo, vergüenza y culpa	648
7.3.3.11.	La agresión maligna: crueldad y destructividad.....	677
7.3.3.12.	Vida, sentido y nihilismo. La nada como horizonte....	682
7.3.3.13.	Los otros males en la novela	691
7.3.3.14.	Las fuerzas del bien en la novela	698
7.3.3.15.	¿Qué es <i>El héroe de las mansardas</i> ...?	703
7.3.4.	<i>El hijo adoptivo</i> (1984).....	707
7.3.4.1.	Introducción	707
7.3.4.2.	La crítica textual y la novela.	710
7.3.4.3.	El duelo de la memoria herida en la novela	714
7.3.4.4.	La narrativa de la alienación, signo del hombre del mundo moderno	719
7.3.4.5.	(Homo)sexualidad, culpa y religión	726
7.3.4.6.	Los rasgos de la contingencia	734
7.3.4.7.	La literatura de lo abyecto	746
7.3.4.8.	La frontera de la vida: muerte y escatología en la novela	750
7.3.4.9.	Las fuerzas del bien en la novela	754
7.3.4.10.	¿Qué es el hijo adoptivo?	775
7.3.5.	<i>Los delitos insignificantes</i> (1986)	779
7.3.5.1.	Introducción.....	779
7.3.5.2.	La crítica literaria y la novela.	781
7.3.5.3.	Los protagonistas de un nuevo escenario.	794
7.3.5.4.	La conciencia trágica en la novela.....	805
7.3.5.5.	Culpa y (homo)sexualidad en la novela.	825
7.3.5.6.	Destino, soledad y muerte en la novela.	833
7.3.5.7.	Las relaciones traicionadas. Una historia de dominación y de sometimiento.....	841
7.3.5.8.	El tema del bien en la novela.	873
7.3.5.9.	¿Qué son <i>Los delitos insignificantes</i> ?	883

6. LA NARRATIVA DEL BIEN Y DEL MAL.

6.1. Introducción.

En este capítulo tratamos las diversas modalidades que Á Pombo ha ido tomando del sujeto humano en su transfiguración a través de los personajes —héroes¹— literarios. Pombo es un escritor insólito que se ha ido forjando tenazmente un sitio en la literatura, y haciendo su propia tradición, ahondando en su obsesiones. La sensibilidad inmanentemente creciente de Á Pombo respecto a la (homo)sexualidad y la religión, va forjando nuevas imágenes del ser humano en torno a él. A través de esos agentes narrativos, el novelista reflexiona, interroga y taladra no solo sobre el propio individuo, sino también a éste en relación con la comunicación que tiene con los otros, así como en el panorama social que va ensanchando con sensibilidad y aprecio. Sin embargo, el novelista no esconde una crítica ácida e irónica. Tampoco unas relaciones condicionadas por lo que tienen de representación y de farsa. Pombo observa, piensa y responde con desdramatizadora ironía, con sardónico excepticismo, serena mordacidad y una piedad inusitada, a cuanto percibe, reelabora y escribe. En esa tesitura, tampoco hay que olvidar la moral, importante para el novelista, siempre sujeta a valores sociales temporales, que forma parte íntegra de la visión evolutiva que se difunde en la novelesca pombiana.

En la producción narrativa de Á. Pombo hay personajes con el sobre nombre de héroe: *El héroe de las mansardas de Mansard* (Premio Herralde de Novela, 1983), y la última novela, también premiada, *El temblor del héroe* (Premio Nadal, 2012). El héroe novelesco contemporáneo, a diferencia del mítico y trágico, se mueve en un mundo en el que tiene que construir su propio yo. En esa tesitura y en esas coordenadas se mueven la mayoría de los héroes pombianos. Ya no tienen que luchar contra fuerzas adversas divinas, ni tampoco contra fuerzas físicas, en el héroe contemporáneo, son las luchas internas que hacen jirones su ser contra quien debe luchar en múltiples ocasiones. En su conciencia hay lucha interior, pugna, por ser. Muchas veces esa alma se debate en una lucha interna sin tregua por mantener una individualidad. Los monstruos, los fantasmas que le agobian están dentro no fuera. Por tanto, eso héroes no representan ni encarnan fuerzas, potencias, algunas, sino son la ejemplificación y exaltación más profunda de la condición humana. En tales figuraciones imaginarias, el lector descubre los rasgos dominantes que rigen la manera de vivir —“oficio de vivir” (Blanch, 1995,73)— del ser humano en cada momento que le ha tocado vivir, así como

¹ Tenemos presente a Blanch, A., *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, PPC, 1995, es especial todo el capítulo 2: “El héroe de las mil caras”, pp. 73-108.

“las motivaciones básicas de la lucha cotidiana por la existencia” del hombre concreto. Porque, como acertadamente subraya Savater, “la imaginación, mientras narra, se da realmente cuenta de lo que actuar supone y de aquello en que consisten proyectos, triunfos y derrotas. Los valores son, literalmente, figuraciones nuestras y por tanto es en cuanto repertorio de figuras – relacionadas con intrincadas leyendas– como nuestra intimidad tiene permanentemente acceso a ellos”².

Los héroes pombianos: ¿Responden a ese yo pombiano proyectado a través de esas máscaras (προσωπον), que son los personajes? Como indica Valle-Inclán, “Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción, que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin transcendencia”³. Entendemos que sí. Antes una precisión. Teniendo en cuenta las múltiples formas de concebir técnicamente el personaje literario: tradicional, la teoría social, la semiológica y la del filólogo ruso, M. Bajtin, entendemos que Pombo, en su forma de modelar a sus personajes, responde más, en la línea aristotélica, a la teoría del personaje tradicional que imita personas reales. Bobes viene a representar cuanto creemos que es el personaje pombiano. “Una construcción textual que puede proyectarse y ampliarse con todo lo que puede ser una persona humana, de la que es representación”⁴. Es decir, los personajes pombianos responderían a ese carácter representativo de la persona humana.

¿Acaso rozan la heroicidad o bien se integran de lleno en la condición del héroe literario? ¿Son algunos de ellos representantes de ideales humanos? Tal vez sí, algunos, y tal vez no, otros. Creemos que el novelista Á. Pombo deja a un lado la magna heroicidad legendaria literaria y se fija más en una representación mucho más genérica del héroe. Éste es visto más como persona en sus avatares diarios que como personaje literario. A saber, el protagonista de un relato que encarna en sí mismo un aspecto importante de la aventura de ser hombre. ¿Es un héroe Fernando –en *La fortuna de Matilda Turpin*– al renunciar libre y voluntariamente a su amigo Emeterio para que éste se case con Carmen? ¿Es una heroína Carolina de la Cuesta al renunciar a la persona que quiere?⁵. Habrá que afirmar con De Cozar⁶, que el personaje literario realista moderno abarca una extensa gama de posibilida-

² Savater, F., *La tarea del héroe*, Madrid, Taurus, 1981, p.90.

³ Cfr. R. M., del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, p. 122.

⁴ Bobes Naves, M^a del Carmen, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en Mayoral M., (ed.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 49.

⁵ Cfr., la novela *El cielo raso*.

⁶ Cfr. Cózar, R. de., “El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte”, en *Polo académico internacional sobre Arturo Pérez-Reverte*, Febrero, 2004, pp.3-16,

<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=el%20heroe%20y%20sus%20atributos%20en%20la%20narrativa%20de%20p%20C3%A9rez%20rever%20te&source=web&cd=1&ved=0CCcQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.icorso.com%2Fphemero16.doc&ei=bvQoT66gNsODhQeWkb3DBQ&usg=AFQjCNH4zoI6NVJoOn71bwNVVjyKlIVs5A>, consultado el 01/02/12.

des y representaciones⁷ y respuestas. Y que, al igual que van cambiando las ideas y las creencias, se van modificando también esas imágenes ideales de sí mismo que el hombre representa en la figura literaria del héroe. Tal es así que el héroe pombiano viene a ser ese ente narrativo capaz de vencerse a sí mismo y en esa aventura de llegar a ser, llegar a ser él. Por ejemplo, Gabriel Arintero sufre una metamorfosis del yo, pasando de un yo vertido absolutamente en sí mismo, rozando el egocentrismo, al yo volcado en el otro, altruismo, solidaridad, nacido de una experiencia real, histórica en Nicaragua. Para Pombo así se es héroe, así se es bueno.

En consecuencia, quizás haya que afirmar que los parámetros literarios no se ajustan a los parámetros de heroicidad de la vida diaria. Desde luego, no los de Pombo. El “héroe” pombiano es un ente literario que se distingue de los demás, que destaca por una serie de cualidades que lo hacen singular frente al resto, ya sea de forma positiva o negativa. Por ejemplo, Acardo, el héroe solitario de *La cuadratura del círculo* y huérfano por ausencia no por la muerte de su padre, crece en la soledad de sus pensamientos. Y sigue solo en sus vagar mundano en busca de sentido y lugar. Acardo se enfrenta a la crueldad, al fanatismo religioso de una época, al vasallaje y el feudo, al amor cortés en su doble vertiente, una constante en él, y un sin fin de cuestiones que a través de su figura, Pombo dibuja la realidad del ser humano de cualquier tiempo y sazón: ser contradictorio, pasional, amoroso, avaro, fogoso y fanático, amén de imaginativo, aventurero, migrante y mortal.

Parafraseando a J. Campbell, y su libro: *El héroe de las mil caras* (1949)⁸, el héroe pombiano tiene mil caras. Hay héroes reconocidos, héroes anónimos, autores de grandes gestas y pequeñas, o pequeñas acciones, o personajes que acceden al papel a través de un único acto. La supervivencia dentro de un contexto adverso, el hecho de lograr hacerle frente y salir delante de forma airada en acciones en las que lo lógico es sucumbir, otorga la condición de héroe. Por ejemplo, Kus-Kús, en *El héroe de las mansardas de Mansard*, ¿es un héroe o un ejemplo de perversión moral contextual?

En cualquier caso, todo ello supone una amplia gama de formas de ser. En concreto me fijaré en que el novelista recurre por una parte a la tipificación de “héroe” —por ejemplo, *El héroe de las mansardas de Mansard* (1986)—, y por otra, a “universales concretos”. Entendemos que el novelista sea cual fuere la nomenclatura que utilice en la nominación de sus personajes, no recurre a la categoría de “héroe” o de “universal” como *figura ejemplar* en la que concurren unos “ideales humanos” para un grupo de personas, en un momento histórico concreto, como puede ser El Cid Campeador, sino un paradigma en el que se puede comparar cualquiera de los lectores.

⁷ Cfr. Cózar, o.c., p. 6.

⁸ Nosotros seguimos la edición de Campbell, J., *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.

Es notorio que muchos de los personajes pombianos coinciden en un especial sentido del honor, una ética personal, la coherencia con unos principios, obviamente no procedentes de la moral religiosa, otros muchos sí. Las coordenadas morales en las que se mueve Paco Allende en la novela *Contra natura* son cristianas. Igualmente las que mueven a actuar como actúa a la santa láica María en la novela *El metro de platino iridiado*, novela, por cierto, que inicia el ciclo de la *religación* o de la *poética del bien*.

Bien es verdad que algunos héroes suelen tener cierta ambigüedad que no facilitan su simplificación y clasificación. En cualquier caso, antes de desarrollar el tema de los héroes, hacemos notar algunos aspectos que hacen singular tanto los personajes de la narración como la propia narración. La narrativa pombiana viene a coincidir con un nuevo interés del lector contemporáneo por ciertas facetas de lo heroico, dentro de la simplicidad de la vida diaria, en una época agostada de héroes. Hay que añadir también la constante presencia en muchos de sus protagonistas de un interés, un *modus operandi*, ético personal. Es de notar cuanto afirmamos en una época tan líquida como la actual en la que la ética aparece y parece tener escaso valor en todos los ámbitos.

Desarrollaremos el tema del personaje pombiano desde tres focos concretos. Uno, el héroe y los universales concretos: qué son para el autor, y a qué responden. Luego, en un segundo apartado, se verá si el personaje del novelista Pombo es un agente narrativo que responde más bien a una idea, a una ideología, o es un personaje de la narración nada más con unos atributos. Y terminaremos el bloque con un capítulo, reflexionando en él sobre el bien y el mal a través de una serie de retratos, como si estuvieran en una galería de un museo pictórico.

6.2. Los “universales concretos” de la narrativa y sus historias.

El universo novelesco es un mundo ficticio creado a la medida de su creador y de la vida real, organizado en torno a unas coordenadas que proporcionan a la narración cierta verosimilitud. Entre esos elementos ineludibles de la narración está el personaje. Forster (1990)⁹ recurría al *homo fictus* como creación del escritor, por eso lo entendía como una masa de palabras, que puede tener varias funciones y características dentro de ese mundo artificial. Merced a esa polivalencia de funciones y características, el personaje literario no ha respondido de igual modo o con igual identidad en todas las épocas y escuelas literarias. “Los que imitan mimetizan a los que actúan”,

⁹ Manejamos la edición de Forster, E.M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 1990, p.61.

dice Aristóteles en su *Poética*. Porque para él, la literatura es una mimesis, es decir, una representación del mundo real. En ese mundo, el personaje aristotélico es el reflejo exacto de una persona real, histórica.

El concepto de “héroe” literario se ha visto modificado a lo largo de la historia. El caballero Zifar no es lo mismo que el héroe romántico. Así como cambian las ideas, así también se va modificando la imagen del ser humano que proyecta de sí mismo sobre el papel, literatura. En la narrativa de Á. Pombo el ente narrativo suele materializarse en la figura del varón homosexual. A nuestro juicio, Pombo responde a la tradición decimonónica, Galdós, Clarín, Valera, etc., novela tradicional que ve en el personaje literario cierta asimilación con el ser humano. El ente narrativo era el *retrato fiel* de un ser humano concreto: un hombre adinerado, o la representación de la sociedad burguesa. Pombo, creemos, deambula en esas coordenadas realistas al tratar sus agentes narrativos. Es realista sin llegar a un realismo cientifista como lo intentó Zola, en el mundo de la literatura, o a un positivismo filosófico de Comte.

La existencia de este personaje se desarrolla en un mundo burgués donde el ente se convierte en enigma para sí y para los demás, secreto que se pretende desvelar a lo largo de la narración. Pombo, como buen sartriano que es, presenta al lector dos campos de realidad desde los cuales reflexiona él y, a la vez, hace pensar al lector. Ofrece, por una parte, la realidad de una existencia sinuosa, líquida, pulposa y abandonada; por otra, una realidad exultante, exaltante, trascendente. Desde una perspectiva platónica, si ésta se desarrolla bajo la luz, su opuesta, la abandonada, lo hace desde la turbiedad. Dos planos, dos miradas, dos reflexiones muy diferentes e intercambiables. Del platonismo al antiplatonismo¹⁰.

Las coordenadas epistemológicas en las que el narrador, Á. Pombo, mueve a sus entes morales narrativos son la reflexión y el análisis psicológico. Lo hace a través del método muy personalizado de la psicología-ficción. La narración pombiana es palabra mental, conversación, y reflexión, sobre la lengua y sobre la existencia humana. Pero es también, no olvidemos que Pombo ha estudiado filosofía, y muy seguidor de esos maestros que tanto le gustan: Husserl, Heidegger y Sartre, analista, fenomenólogo de la conciencia. Hace análisis de la conciencia, fenomenología de los hechos de conciencia, donde resuena en ella, y en los lectores, esas palabras sartreanas de *La náusea*: “No quiero secretos, ni estados del alma, ni cosas indecibles”. En el novelista Pombo, hay que saber qué ocurre en ella, para saber un poco más del hombre, del hombre homosexual y del hombre religioso.

Pombo, por tanto, lleva a la palestra literaria, las novelas, esa vida interior personal, oída, después, imaginada, que se desarrolla en su conciencia.

¹⁰ Cfr. “Prólogo”, en Álvaro Pombo, *Protocolos (1973-2003)*, Prólogo de J. A. Marina, Barcelona, Lumen, 2004, pp. 8-9.

cia, para hacerlo después en cada ente literario, donde cada alma cultiva y guarda esos secretos delicados, como cualquiera de los seres humanos. Desde esta perspectiva, creemos ver cierta analogía entre Pombo y H. James. Los personajes de éste guardan un secreto en esa alma, secreto que les oprime y dificulta el desarrollo. Cuando hablan no dicen lo esencial, dicen muchas veces lo superficial; por eso callan mucho. Y cuando se relacionan con otros, tampoco entregan jamás ese secreto de su ser. En las novelas de Pombo encontramos similitud. Gonzalo Ferrer —en *El parecido*— es esclavo del secreto que le atenaza: la obsesiva atracción que siente hacia su sobrino, el atractivo y vital, Jaime Vidal. Juan Campos, el filósofo y hedonista intelectual, —en *La fortuna de Matilda Turpin*—, encierra en su alma ese rencor hacia su esposa Matilda, rencor que le corroee, pero no lo saca, que le llevará a vengarse de ella, una vez muerta, en su nuera Angélica. Juan Campos será como esos personajes de Lucrecio que luchan en el interior de su alma contra las fieras pasiones que les arrastran al mal.

Por tanto, en los personajes de la narrativa pombiana van apareciendo una serie de virtudes y de vicios que convierten a sus poseedores en esclavos, sobre todo, de los vicios. Ya Sartre, el filósofo tan querido y recurrido por Pombo, subraya en esa fenomenología de los bajos fondos humanos (*La náusea* o *El ser y la nada*) que el vicio es siempre un fracaso de la persona. Los vicios y las virtudes son hábitos que incitan a las personas, a los personajes, a actuar, bien o mal. Los buenos hábitos aumentan las posibilidades y la libertad; los malos, las dificultan y la merman y la esclavizan.

El lector que haga una espeleología íntima en las distintas novelas, verá que el movimiento de los personajes va más hacia la intencionalidad que a lo fisicista, a la acción¹¹. Todo se desarrolla mentalmente y en la conciencia. Las acciones son acciones en la conciencia. Una *conciencia de falta* que diría Sartre. No es de extrañar que en su primera narrativa, la del exilio, haya tanta falta de ser, de sustancia y se denomine así: *Relatos sobre la falta de sustancia*. Y tampoco que el ciclo literario que sigue a esa primera narrativa se denomine ciclo de la falta de sustancia. Es decir, ciclo de la falta de ser, porque a todos los agentes narrativos falta algo.

Las historias pombianas no están construidas principalmente con los andamiajes de la acción, sino a través de la palabra, de la reflexión¹² y de la conversación. El lector de la narrativa de Pombo hace un viaje al interior del personaje, a su intimidad, y por extensión, a la intimidad humana. E instalados allí, una vez en ella, la conciencia, percibe silente cómo negocia cada

¹¹ Nietzsche vio que el hombre es más de la acción; el hombre sano vive en la acción, menos en la reflexión. El superhombre, por tanto, es más fuerza de cabeza. No así Pombo. El hombre pombiano es reflexión en la acción.

¹² Es interesante la reflexión que Ródenas de Moya hace entorno a la narrativa de Á. Pombo en su artículo: Ródenas de Moya, "Ademanos ante el espejo: La reflexividad en la narrativa de Álvaro Pombo", en *CN*, Madrid, Arco /Libros, 2007, pp. 61-89.

uno la realidad y como administra la subjetividad en la interioridad. “Cómo negocia el ser humano con esa realidad, cómo la aprehende y la interpreta y la modifica a menudo defensivamente”¹³. Porque en muchas ocasiones quiere huir de ella porque le pesa. El lector ve hacer exámenes de conciencia, y dar sentido a las cosas, y desde todo ello se le invita también a hacer lo mismo con la vida propia. Este afán de actividad en la conciencia muestra una realidad muy humana. Lo que define la esencia de todo hombre es estar en busca de su esencia, como bien han apuntado tantos filósofos. Hegel matizó bien ese camino humano al subrayar esa ascensión humana de la finitud a la infinitud.

El lector percibe, recordando al Santo aquinita, que en el origen del mal hay tres causas internas importantes: La ignorancia, la pasión y la malicia. Parece que la pasión¹⁴ es la más influyente de todas en la acción humana merced a su fuerza, como se verá después en el desarrollo de cada novela. Hay por tanto en la narrativa pombiana inquietud moral e inquietud epistemológica.

¿Por qué nos comportamos como nos comportamos viene a decir Á. Pombo en cada una de sus novelas? Y la respuesta a esa retórica pregunta viene dada a través de sus héroes. El agente humano, recuerdan los psicólogos, viene al mundo con un triple sistema de orientación, sistema que le marca la acción: el deseo, los mecanismos neuronales de castigo y recompensa y las emociones. Esta trilogía le suscita conductas de acercamiento o de evitación. En la novela *El héroe de las mansardas de Mansard*, el joven protagonista Kus-Kús se enfrenta al estímulo placentero Manolo. Éste suscita en el adolescente conductas y estrategias de acercamiento y satisfacción de su emergente libido. Éste símbolo sexual aparece ante el joven como un icono de placer, el cual le suscita conductas de acercamiento, desarrolladas a través de unas estrategias de seducción. Este icono viril pleno de testosterona suscita en su alborada adolescencia, pasión, deseo, unión y satisfacción de unos naciente deseos sexuales confusos. El hipermacho desencadena en el joven el deseo de posesión y satisfacción genital. Al ser rechazado, y al verse frustrados sus ardientes y desbordados deseos, la recompensa genital, se convierte en castigo, en ira. El joven reacciona con una violencia poco propia de un adolescente. La venganza del chico lleva a Manolo, junto con otros domésticos, a la cárcel. Surge la pregunta, ¿el mal es heredado o es un aprendizaje reforzado por el troquelado de la cultura a través de la habituación?

Los héroes de la narrativa pombiana no son seres excepcionales; tampoco divinos, ni están aureolados con virtudes extraordinarias. Son seres

¹³ Cfr. Ródenas de Moya, 2007, p.68.

¹⁴ Tenemos presente el artículo de Alzate Posada, L.S., “Pasiones, pulsiones y deseo: Amalgama fundamental de toda ética”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 21 (2009.1)[1-16], <http://www.ucm.es/info/nomadas/21/luzsalzate.pdf>, consultado el 31 de enero de 2012.

humanos llevados a la ficción. Seres de carne y hueso, como podría ser cualquiera de los lectores de las novelas, que van aprendiendo a dirigir sus acciones a través de proyectos, no siempre realizables, no siempre realizados. Y como humanos que son, muchas veces predominan más los fines en la intención que los últimos en la realización. Son personajes que llevan esa intención y luchan en un lugar particular –Letona, Londres–, en un contexto concreto –la casona de Mansard¹⁵ o el piso de Los Señores de la Cuesta¹⁶–, y con unas características de personalidad muy definidas. Pombo, como Calderón de la Barca, es el autor soberado de todos ellos. La causa eficiente, por eso, como el autor calderoniano, afirma: “De mi voz un suspiro, de mi mano/ un rasgo es quien te informa / y a su oscura materia le da forma” (I,vv.31-34)¹⁷. La principal misión de cada uno, a juicio de su creador, Á Pombo, consistirá en desarrollar esa forma de ser que les ha tocado en la creación. Una forma de ser compleja, pues muchos de ellos son homosexuales. En la narrativa pombiana, ese atributo va acompañado de complejos, tormentos y descentramiento. Por eso muchos de los personajes *representan vidas reales* que han vivido una vida que no era la suya; vidas que han fingido una existencia impropia; que han vivido –representado un papel en el gran teatro del mundo real no calderoniano– que no era el suyo; han representado el papel del otro. En consecuencia, en la narrativa pombiana, y a pesar de no admitirlo el propio autor, hay mucha autobiografía, tanto personal, como familiar.

La mayoría de los agentes narrativos han de desarrollar su propio yo homosexual mermado. Y esa es una de las exigencias más claras de su creador para sobrevivir. En la primera narrativa, todo aquél que no llega a saberse como es, y desde ese saberse vivir, muere trágicamente. Pombo recurre al suicidio, bien directamente como el personaje Gonzalo Ortega en *Los delitos insignificantes*, que se arroja por la ventanilla, o bien indirectamente, como Gonzalo Ferrer en la novela *El parecido*, que muere en manos de unos delincuentes. ¿Azar? ¿Causa de unas causas?

En consecuencia, lo esencial de la vida de estos héroes reside en su acción por ser, por llegar a ser lo que deberían ser. La epopeya existencial en la que participan es su propia vida, después, en la de los demás que les rodean. Los personajes de Pombo si tienen que enfrentarse con algún escollo, éste no será divino, ni tampoco fantástico; el escollo principal es el propio yo enmascarado, difuso e infirme. Por tanto, los principales adversarios de algunos personajes, a los que deben enfrentarse, no son los demás –los otros–, sino ellos mismos. El ensimismamiento, la cerrazón, el egoísmo, el empan-

¹⁵ Cfr. la novela: *El héroe de las mansardas de Mansard*.

¹⁶ Cfr. la novela: *El cielo raso*.

¹⁷ Sigo la edición de Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo, El gran mercado del mundo*, Ed. E. Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 40-41.

tanamiento (J.A. Marina). Es decir, todo aquello que cierra ese yo, y no deja que se abra a los demás.

En la narrativa pombiana el lector asiste al planteamiento de varias historias, primarias y secundarias, en una misma trama. En la novela *El cielo raso*, por ejemplo, Carolina y Leopoldo de la Cuesta, junto a Gabriel Arintero serán los personajes principales. Todos tienen sus propias historias personales y sociales. Predomina la condición homosexual de Gabriel y de Leopoldo, éste último proyectará sus problemas sobre Esteban, personaje secundario, convirtiéndolo en víctima desnortada de sus desórdenes afectivos. Hay otros personajes de menor presencia, en los que Á. Pombo se sumerge con igual profundidad que en los primarios. Por ejemplo, en la novela mentada con anterioridad, aparecen Siloé y Virgilio o el excarcelado Salva, a quien Gabriel intentará redimir. Todos ellos ayudan a encarnar las ideas esenciales de la historia: la homosexualidad, primero reprimida y oculta, luego abierta. Gabriel, gracias a esa apertura, se convertirá en un ser solidario a través de la rehabilitación de toxicómanos. Este personaje está configurado según la biografía del propio autor. Homosexualidad, destierro a Londres, vuelta a Madrid, ser solidario con una institución Proyecto Hombre.

La literatura y la historia son fuentes positivas que provocan determinados efectos en el lector: sentimientos, afectos, reflexión personal. Porque la una permite visitar otros mundos, otras mentes, como si fueran las propias; la otra traslada a otras épocas. Tanto la narrativa como la historia, así como los personajes de las narraciones, todo ello se convierte en paradigma para el ser humano –lector– de todos los tiempos, por la forma en que el ser humano decide lograr las ambiciones que tiene y las visibiliza. Un ejemplo ayudará a comprender. Ricardo III o lady Macbeth ilustran que muchas de las ambiciones y objetivos humanos pueden conducir a elegir el mal o el bien porque conminan a *evitar la consideración moral* de nuestros actos. Ya Kan lo explicó cuando se ocupó de la voluntad perversa humana. Por su parte, I. Murdoch, la gran admirada por Á. Pombo, en *La soberanía del bien*, se pregunta, como lo hace al lector: ¿Cómo es un hombre bueno? ¿Cómo es uno malo? ¿Cómo podemos hacernos mejores a nosotros mismos?

Preguntas que también Á Pombo recoge en su narrativa. Por ejemplo, la novela *Donde las mujeres* es una narración sobre la maldad. El texto se hace eco de las buenas maneras, de los buenos modales en los personajes, pero subraya también que en el fondo de esos corazones hay pésimos sentimientos¹⁸. También G. Greene o H. James responden cada uno a las preguntas kantianas: ¿qué puedo hacer?, y ¿qué debo hacer?, de una manera muy personal a través de sus personajes. Cuando utilizo ese posesivo “sus”, in-

¹⁸ Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Q*, nº 209 (diciembre, 2001)16a.

tento describir a Greene o a H. James como demiurgos que modelan sus criaturas a su imagen y semejanza. Cada personaje es un fiel reflejo de sus ideas, obsesiones, prejuicios, fobias, y deseos. Muchos de ellos hacen o des-hacen en la ficción aquello que sus autores no se atreven a hacer en la realidad. Son representaciones de lo concreto desde una perspectiva universal. Greene y James hacen un retrato no *del ser* sino *de ser*, lo universal lo concretizan. Y como fotógrafos de una manera o *forma de ser*, el novelista Greene, sobre todo, ha sido calificado como el cronista de la sociedad y de la *conciencia moral* del siglo XX. Porque, según sus críticos – y uno de ellos fue W. Golding –, escrutó la conciencia del hombre de ese siglo, aireándola no solo desde una perspectiva disfuncional como la ansiedad, sino también desde la moral, denunciando la ambigüedad moral reinante. Por su parte, H. James no se quedó atrás en lo mismo.

De Á. Pombo también se puede afirmar algo así, pero desde una perspectiva social y sexual. ¿Es acaso, Á Pombo, una voz que clama en el desierto del mundo heterosexual a cerca del homosexual? ¿Es el cronista oficial del mundo homosexual así como de su conciencia? ¿Es también el cronista indirecto de sí mismo? Diríamos que sí. Á. Pombo es un fenomenólogo de la conciencia humana y, en ella, de la reflexión. En relación con lo primero, sí, y, por cierto, muy crítico con el mundo gay. Pombo critica ese mundo por encontrarlo frívolo y superficial. Y en esa línea, Pombo, como lo hacían G. Greene o H. James en sus personajes, no va muy alejado, ya que, a su manera, escruta y airea la conciencia humana –sobre todo la del homosexual del siglo XX–, y de la sociedad¹⁹ de nuestro tiempo. Una sociedad aburrida y desnortada. Por ejemplo, la novela *Contra natura* responde acertadamente a esas respuestas. Tal es así que no solo está novela, sino toda la obra narrativa de Pombo, se convierte en una literatura poco habitual por su densidad intelectual.

En relación con lo segundo, ser cronista de su conciencia, recurrimos a las palabras del propio novelista que aclararán la idea. Según él, “un narrador, un contador de cuentos, lleva ya mucho tiempo siendo, lo quiera o no, una estudioso de sí mismo”²⁰. Según esta afirmación, Pombo se estudiaría así mismo en cada narración. Se dice de H. James que llevaba a la novela aquello que no se atrevía en vida a expresar y realizar. Por su parte, Pombo

¹⁹ “Tras asomarse al norte desde su ventana literaria, el narrador Álvaro Pombo ha pisado de nuevo el territorio de la novela para fundirse de manera activa con la sociedad de su tiempo. <Desde un principio quise que esta novela (*Contra natura*) fuese un alegato contra la superficialidad>”, en Balbona, G., “Álvaro Pombo, escritor: <Siempre disfrutaremos con las narraciones que hacemos de nuestras vidas>”, en *eldiariomontañés.es*, miércoles, 4 de enero de 2006, <http://www.eldiariomontanes.es/pg060104/prensa/noticias/Cultura/200601/04/DMO-CUL-096.html>, p.1, consultado el 26/10/2011,

²⁰ Pombo, Á., “Exploración de un universal concreto: De la novela como casuística a la verdad narrativa”, en *Ciclo de Poética y narrativa*, Fundación Juan March, martes 10 de enero, edición Internet: http://www.march.es/Recursos_Web/culturales/documentos/Conferencias/GC139.pdf, p. 1. A partir de ahora, este artículo aparecerá como “Exploración de un universal concreto...”.

se sirve de la voz amplificadora y la pluma denunciante para hacerse presente a través del personaje. Con el método naturalista literario, propio del siglo XIX, el autor se acerca al conocimiento humano por medio de una manera muy particular de trabajar: la “psicología-ficción”, método que aplica en toda su narrativa novelesca.

Creemos que Á Pombo no es original en la temática de la narrativa sobre el bien y el mal; hay probadísimos antecesores. Por el contrario, sí en la manera de tratarlo. Pombo viene a completar, con su método de trabajo y estilística, esa larga lista de grandes narradores y, a la vez, pensadores sobre el ser humano, como H. James o V. Woolf, que reflexionan sobre el ser del hombre, en su condición de malvado o benévolo.

Pombo ha recurrido a la expresión: “Exploración de un universal concreto”²¹. ¿Qué es “un universal concreto” pombiano? Á Pombo no es original al recurrir a tal expresión, es una categoría hegeliana²², y antes que era utilizada por Nicolás de Cusa al referirse a Jesús. Sin embargo, Pombo ha estudiado filosofía, y como buen estudioso, recurre a esa categoría singularizándola. Por medio de ella procura explicar una parte de su “poética”, así como intenta hacer vivas una serie de ideas en torno al ser humano (universal) en sus manifestaciones concretas cotidianas (concreciones). Ocurre a Pombo algo similar que a Hegel, que reflexiona desde una perspectiva diacrónica diversa, a cerca de éso que es lo más universal, al mismo tiempo, es también lo más particular. El “universal concreto” es la síntesis de lo que es absolutamente universal, y de lo que al mismo tiempo, tiene un lugar y un momento particular. Por ejemplo, en esa historia general del ser humano y del deseo, de la propensión humana, Á Pombo tiene una parte que la singulariza en sus novelas. El novelista cuenta con cierto detalle el lado concreto de esta historia. La parte en esta historia general”²³ del ser humano. Un ejemplo. En *Contra natura*, Pombo cuenta un universal –la homosexualidad– concreto: “las homosexualidades de los sesentones españoles en el año 2005 en Madrid”²⁴.

Si el siglo XX fue el siglo del naufragio de los criterios del bien y del mal por su ambigüedad y relativismo, aspecto denunciado por G. Greene en sus personajes y novelas, a nuestro juicio, A. Pombo hace lo mismo con sus personajes, y en las historias en que se desarrollan y participan. “La fuerza de una novela –indica Pombo– está en esa tensión ética [...] por el qué debo

²¹ Ibid, p. 1.

²² En otro contexto y de otra manera, esa expresión era ya utilizada por Nicolás de Cusa, y la aplicaba a Jesucristo, el cual era “el universal concreto”, cfr. Voz: “Universal”, en Abbagnano, N., *DdF*, México, F.C.E., 1974, p.1139. Cfr. Pombo, “Exploración de un universal concreto...”, o.c., pp.1-10.

²³ En “Álvaro Pombo y José A. Marina”, en *Poética y Narrativa*, <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p1=3&p2=139>, consultado el 07/01/12.

²⁴ Cfr. “Exploración de un universal concreto...”, p. 4.

hacer o el qué no debo hacer”²⁵. Entendemos que el novelista recurre más a una episteme moral, a la manera de los *exempla* medievales o de las parábolas y otras narraciones sapienciales evangélicas, que a la laxa teoría. En las narraciones, y a través de sus personajes, Pombo hace “ver al lector las líneas profundas de una *manera de vivir* y de compromiso”²⁶ a nivel ético. Así la idea que encierra el personaje y la narración responde a un fondo o una temática muy definida: no hagas tú lo mismo que el personaje u otros personajes; o haz tú lo mismo. Tenemos, por tanto, una narración ética. Por ejemplo. En la novela *La fortuna de Matilda Turpin*, uno de sus personajes secundarios, Fernando, el hijo pequeño de Matilda y de Juan, sabe renunciar, voluntaria y libremente, al afecto de Emeterio, para que éste sea lo más feliz que pueda con su novia Carmen. En ese momento, Pombo pone en boca de Fernando su propio pensamiento y discurso ético. Hablan Fernando y Antonio, el doméstico de su padre. El joven está confesando el afecto que siente hacia su amigo íntimo Emeterio. Antonio da una lección a cerca de las repercusiones en la conciencia cuando optamos por..., a la hora de ejecutar y traducir nuestros actos de conciencia en actos históricos.

“... habrás hecho lo que crees que es mejor para Emeterio y lo habrás hecho bien, generosamente, de una vez por todas... Y entonces dirás: ahora, por fin, se ha acabado, he hecho lo que tenía que hacer, estoy seguro” (p.359).

O en el caso de otra novela: *La cuadratura del círculo*, Á Pombo desarrolla esa idea temática muy definida y concreta: la actitud de los cristianos y de la cristiandad en ese importante siglo XII.

Á Pombo desarrolla en su prosa el tema universal de la ambigüedad moral del ser humano. Y lo hace en personajes concretos en sus novelas. Unas muestras nos aproximarán a la idea. El clérigo mexicano o Isabel, en *Una ventana al norte*; Juan, en *La fortuna de Matilda Turpin*; Tío Eduardo, Menchu, Luzmila, en *Relatos sobre la falta de sustancia*, etc. Estos ejemplos ponen de manifiesto que el personaje pombiano –en la idea de Pombo, el ser humano– es un ser desplazado y excéntrico unas veces, otras anodino. Y otras muchas de moralidad vacilante e incierta. La mayoría de esos personajes viven en lugares alejados: Londres, Nicaragua, Madrid, o al margen de poblaciones, o en apartadas casonas. Por ejemplo, las protagonistas de la novela *Donde las mujeres*, o Pancho en *El hijo adoptivo*, Juan, el esposo de Matilda en *La fortuna de Matilda Turpin*. Todos ellos son símbolos de estar

²⁵ En entrevista de C. Villar Flor a Álvaro Pombo en “Charlando con Álvaro Pombo”, *Fábula*, revista literaria, n°3 (invierno, 1997)49. A partir de ahora aparecerá como Villar Flor.

²⁶ Cfr. “Prólogo”, en *Contra natura*, o.c.p. 561.

alejados de sí mismos, de estar alienados, seres ajenos a sí mismos, y símbolo también del alejamiento del otro.

Sobre todo, en la narrativa de los inicios –*Relatos*–, el personaje se caracteriza, según la percepción de su autor, por su “monstruos[idad]”²⁷, por su liquidez. Pombo anticipa como profeta en el mundo literario y social al hombre líquido en sus *Relatos*, anunciado después por Bauman²⁸ y Kundera. Pombo no habla de “*pensamiento líquido*” para la nueva modernidad, pero sí denuncia a su manera que con el siglo XXI se ha recrudecido el individualismo, la liquidez y la evanescencia. Los dos prototipos del hombre contemporáneo: Solitario y evanescente, para el filósofo, son el desarraigo –ese disgusto profundo de sabernos sin patria moral²⁹– y la falta de solidez –la ausencia de principios–.

¿Por qué esa valoración de monstruosidad? Si nos atenemos a la definición de la RAE de ese femenino: “desorden grave en la proporción que deben tener las cosas, según lo natural o regular”, Pombo percibe en sus personajes un “desorden grave”³⁰ en el ser. Hay falta de apoyos internos en cada uno de ellos, manifestados esos apoyos en unos sentimientos de duda y de temor, así como en unas vidas interiores muy pobres. Los sujetos de las narraciones son muy frecuentemente débiles y enfermizos, y están en múltiples ocasiones vacíos. La vacuidad es un rasgo en su carta de presentación. Todo lo anterior lleva a unas vidas inconsistentes y unas relaciones poco sólidas, efímeras, diluidas en la nada. “No sé quien era anoche” indica el doméstico de los Vidal en *El parecido*. Traducido todo ello a más infelicidad.

Entre los personajes de la literatura del exilio y los personajes del ciclo insustancial hay un cambio. Los segundos van evolucionando y van convirtiéndose poco a poco en más humanos. Sienten la vida, y la sienten vibrar en su interior con toda su fuerza, solo que no se atreven a expresarla. Y porque no lo hacen fracasan. En cuanto al esquema de las relaciones no ha variado mucho de la primera literatura –exilio– a la segunda, la insustancial. Sigue predominando la triangulación.

El número de personajes que encontramos en los cuentos es discreto. Cinco en “Tío Eduardo”, tres principales y dos secundarios. Los tres principales forman un trío emocional: Narrador-tío Eduardo-Ignacio. El narrador es un adulto anónimo que narra, desde una perspectiva analéptica, “Recuerdo...”, los sentimientos que le provocó su tío Eduardo, y su rival Ignacio, un verano hace muchos años. El narrador tenía “catorce años entonces” (p.20), y “diecinueve o veinte años”, Ignacio (p. 24); su tío Eduardo, “setenta” (ibid).

²⁷ Cfr. “Los personajes de entonces son como monstruos, pues llevan una vida con modales pero sin emociones”, en Villar Flor, o.c. p.51.

²⁸ Cfr., *Miedo líquido* (2007), *Modernidad líquida* (2002), por poner unos ejemplos.

²⁹ A nuestro juicio, la novela *Contra natura* (2005) es la más clara expresión de ese hombre líquido, amoral y desnortado.

³⁰ Los sentimientos de esos personajes, según el autor, “se deshacen con facilidad”, Villar Flor, ibid.

Hay una relación asimétrica entre los tres en edad, posición, situación económica, y cosmovisión del mundo, amén de la espiritualidad de cada uno. Seis en *Luzmia*, dos principales: Luzmila y Dorita, y los demás secundarios. La relación entre Luzmila y Dorita es asimétrica. Luzmila es una persona mayor, Dorita, una joven que ha cumplido veinte años, aunque aparenta un chico de dieciséis años (p.30). Tres en *Las silenciosas tazas del desayuno*, Rosa y Mark, principales, un matrimonio heterosexual, y la madre de Rosa, personaje secundario. Rosa tiene veintisiete años (p.38), Mark, veintiocho (p.45). Hay simetría entre los dos. Cuatro en *El regreso*, Juan Azal y Eduardo Valero, principales, Paula y su hija Luisota, secundarias. Juan y Eduardo tuvieron un *affaire* en el pasado, en Londres. Un cuento con la típica triangulación bisexual pombiana: Eduardo-Juan-Paula. Los tres son de la misma edad. Cinco en *El puente*, el narrador, Adela, y Chris, principales, Tom e Inés, secundarios. Un cuento bisexual con dobles parejas: Inés-narrador y Adela-Tom. Los personajes del cuarteto son unidos por Chris, hermano de Tom y el provocador de sentimientos eróticos en el narrador y Adela. El cuento se configura en una relación emocional triangular: narrador-Chris-Adela. El primero y la segunda son de edad parecida, según el narrador, Adela tiene “unos cuarenta años” (p.81), Chris, “unos dieciocho años” (p.82). El cuento gira en torno al conector Chris y sus efectos en las personas adultas.

En *Un relato corto* encontramos cinco: Agustín, principal, el resto: padre espiritual, tías, etc, secundarios. *Un relato corto* cuenta el despertar de un joven de dieciséis años que se abre a la vida emocional y, sobre todo, sexual, en un contexto del bajo franquismo. En *Un relato corto e incompleto* aparece la triangulación pombiana, sólo que heterosexual. Menchu y Sergio forman un matrimonio. Fernando se une al matrimonio un día en que es invitado a visitar el hogar de los primeros, el fracaso del hogar de Sergio y Menchu lo invadía todo. En *El parecido de Ken Brody; Sugar-Daddy*, el narrador intenta por todos los medios que Brody parezca heterosexual. Es presentado como un mujeriego, aunque, según como se mire, resulta un poco falso tal atribución (p.112). *Sugar-Daddy* es la historia de Manuel, de un muchacho, y de una compañera de trabajo de Manuel. Es la relación de dos personas, una de cuarenta y cinco años, Manuel, y otra, el joven muchacho, anónimo, al que Manuel se acostumbró pronto. Se une al triángulo una compañera de trabajo de Manuel, una persona que se preocupa de Manuel, fiel, agradable y servicial; protofigura de la figura de María en *El metro de platino iridiado*. *El cambio* tiene dos protagonistas principales: el narrador omnisciente, y Gerardo, en primer plano; Adela, en segundo; en tercer plano quedan los jóvenes “jipis” y la madre de don Gerardo. Es un cuento de temática homosexualidad clerical. El lector asiste a una serie de acontecimientos, sensaciones y emociones en la conciencia del clérigo. Y seis en *En falso*, la

narradora anónima y Jim, principales, el hermano de la narradora y amante de Jim, el matrimonio Ashmore y Martín Bowra, secundarios. Las relaciones emocionales son triangulares: narradora-Jim-amante, hermano de la narradora. Jim tiene treinta y cinco años, su amante, cincuenta. Los dos se conocieron cuando el mayor tenía treinta y cinco años, Jim, veinte. La narradora es de la misma edad que su hermano. Estamos ante otra relación asimétrica triangular. A la triangulación se une un personaje secundario, mayor, de cincuenta años, aunque represente menos, Martín Bowra (p. 179), un depredador sexual que va a conquistar a Jim. Por lo que en un momento concreto, el tejido relacional queda así: Jim es el centro de las emociones y el referente sexual de la narradora, del hermano, amante de Jim, y de Martín.

Los personajes del ciclo insustancial también son escasos. Ya es común en Pombo la triangulación entre dos hombres y una mujer, o bien, entre tres hombres. En *El parecido* hay tres fundamentales: Gonzalo, el tío, Jaime, el difunto en torno al cual gira toda la novela, y el doméstico Pepelín, el cual es *el parecido* de Jaime. Los tres con una clara tendencia sexual: la bisexualidad. En segundo plano quedan la madre de Jaime, doña María, su esposo, la esposa de Gonzalo, un prototipo de bondad, y las voces pululantes en torno a estos personajes. Una novela marcadamente viril y erótica.

Los personajes de *El héroe de las mansardas de Mansard* también son concretos. Tres primeras figuras que ocupan los primeros planos de la narración: Kus-Kús, Julián y la excéntrica tía Eugenia –la bien nacida–. La focalización recae en el joven Kus-Kús (Nicolás), porque a través de su figura, Pombo reflexiona, desde una perspectiva metafísica, sobre el origen del mal moral. Creemos que Pombo recurre a Rousseau en el planteamiento del bien y el mal. La pregunta indirecta en toda la novela es la siguiente: ¿Uno es malo o se hace malo? Si es lo segundo, ¿Cómo se hace uno al mal? ¿Acaso como Lázaro de Tormes se hace al vino?

El hijo adoptivo (1984) gira en torno a una difunta: Concha, la madre de Pancho, el protagonista de la novela. El destino narrativo pombiano ha unido a Concha-Pancho-Pedro afectivamente. Madre-hijo-supuesto amante. Es la historia de un duelo, en el que aparece la historia de un amor ¿platónico? ¿imposible?, entre dos muchachos de diferentes edades. Pancho no se atrevió a amar, tampoco ahora, cuando se encuentra con el que fue “la única persona que ha querido”. El personaje gira y gira, giróvago, en torno a su existencia pasada y presente, cerrándose el futuro para él. Al final de la novela se quita la vida. El universal –la homosexualidad– concreto de esta novela sería cómo vive Pancho su homosexualidad en la realidad en que está, hacia los años 1980 en España, en un pueblo norteño. Hay diferencia entre este cuarentón, obeso, decrepito, y el bisexual –Pedro– hombre casado, con un hijo, y que se abre a la vida sin planteamiento ético alguno.

Los delitos insignificantes (1986) serían la transformación de varios cuentos de *Relatos* en novela. Con dos protagonistas: Ortega y Quirós. Como siempre la asimetría cronológica es evidente, como lo es también el constructo: homosexualidad, expresado en dos formas diversas de vivirla. Así la novela es la historia de dos personas, de dos homosexualidades, de dos cosmovisiones, muy diferentes, muy alejadas la una de la otra. Es la historia también de dos generaciones: la de Pombo (Ortega), predemocrática, nacionalcatólica, insertada en el alto franquismo, y la de Quirós, democrática, la novela hace referencia a la sociedad española de 1982. Por tanto una vivencia de la homosexualidad reprimida frente a libre, una visión estigmatizada frente a una visión sin prejuicios. Y dos maneras también de estar en la vida. Quirós es un joven que se arriesga, Ortega, no. Quirós se aprovecha de Ortega de una manera delictiva por la forma en que Ortega se vive y vive su forma de ser. Esta novela es un esbozo de la que será después una gran novela: *Contra natura* (2005).

La inclusión de los personajes en el argumento se va efectuando fundamentalmente al principio, aunque hace acto de presencia alguno nuevo a lo largo de la narración. En todos los casos los personajes aparecen de forma bastante rápida, no se dilata su inserción. Los personajes que se incluyen en la narración avanzada suelen cumplir funciones mínimas, son accidentales, o, cuanto más, secundarios, se utilizan como medio de crear determinados incidentes, o de transmitir ciertas noticias. Por ejemplo, Martín Bowra (*En falso*) se convierte en motivo de inquietud para la narradora, ésta ve que Martín se interesa por el joven Jim, al que intenta ligar sin ningún prejuicio. La incursión de Bowra en las vidas del trío, la narradora la encuentra atentatoria, por eso reacciona con miedo e inseguridad, y que hace saber a Jim.

La caracterización de los personajes está hecha de forma rápida en todos los cuentos, menos en las novelas, tanto en los aspectos externos como en los internos. En general, en los cuentos y en las novelas, los agonistas se incluyen en un estatus social medio alto: la alta burguesía, o posiciones elevadas que hacen a los personajes diferentes al vulgo, y en el estado laical que tanto gusta a Pombo. En *Tío Eduardo* los héroes principales son de clase alta. Tío Eduardo e Ignacio³¹ sobre todo, y lo sabemos desde el principio. “Tío Eduardo había sido huidizo desde niño y rico como él solo. El heredero de la Naviera, hijo único...” (p.12), y conocemos su forma de ser interior, que se mantiene inmutada. En *Luzmila* todos los personajes son de clase social baja, sencillos, todos ellos poseen rasgos muy definidos desde el comienzo.

³¹ “Su padre, que pertenecía a la rama menos afortunada o más aventurera de la familia, había pasado largo tiempo en el extranjero, en Sudamérica, según contaba Ignacio, haciendo y derrochando (a la vez, según parece) una fortuna inmensa y regresado, pobre una vez más a Europa, a París, donde había vivido o casado civilmente con una francesa algo loca de la Alta Costura...”, en “Tío Eduardo”, en *Relatos...*, o.c., p. 20.

Luzmila asistenta por horas; Dorita, hace la calle y los cines de Madrid para ganarse la vida. “Dorita y Luzmila se encontraron una noche en la puerta del retrete” (p.32). Es común en Pombo un recurso escatológico, a nuestro juicio muy pasoliniano, que las clases bajas entren en relación entre sí ante el retrete, bien se conozcan allí, como las anteriores, bien frecuenten el espacio teresiano, sin la dedicación que hacía de él y en él, Teresa de Jesús. En el cuento *Un relato corto*, el narrador hace saber al lector, apenas empieza el cuento, que estamos en un colegio de élite, burguesía alta. Y lo sabe el lector por los datos, y porque los dos peores chicos del curso no le tenían amor a la Santísima Virgen (p.91). En *El cambio* hallamos una excepción: el personaje principal pertenece a la clerecía; es un sacerdote. Don Gerardo recibe una caracterización externa lineal, hasta que se encuentra con los otros, los *jipis*. Es entonces cuando se produce un cambio en él, tanto interna como externamente. En Luzmila, las dos protagonistas forman parte de la clase baja.

En las novelas del ciclo de la insustancialidad, los personajes también son acomodados, pertenecen a la alta burguesía de sus respectivos lugares, generalmente el Norte de España. Santander es transformado en Letona. En *El parecido* los Vidal pertenecen a la burguesía. Lo mismo en *El héroe*. Mansard está fuera de la ciudad. Es una gran casona al estilo francés con grandes mansardas. Tal es así que los papas del protagonista, Kus-Kús, siempre ausentes, suelen alquilarla como hotel en verano. El habiente es inglés. *El hijo adoptivo* es más discreto en cuanto a rentas, pero con las suficientes como para vivir de ellas. Pancho vive en una casona destartalada. Vive de las rentas que tiene. Por eso lleva una vida ociosa, dedicado a escribir. Esto permite al lector seguir en todo momento su vida. Y sabe qué hace, qué piensa, en qué vicisitudes se debate, etc. Finalmente en *Los delitos*, el lector encuentra a un trabajador de banco: Ortega, y un parado ocioso: Quirós. A diferencia de otras novelas, en esta, el protagonista, Ortega, en muchos momentos el lector lo encuentra trabajando en el banco. Está ocupado, aspecto que no le permite estar en todo momento en acción. Aparece y desaparece. Esta es una técnica teatral. No así Quirós. Como está en paro, anda escaso de dinero, sabe qué es la dificultad.

Los relatos pombianos, cuentos y novelas, contienen una variedad de personajes muy rica. Diríamos que cada cual responde a un prototipo. Los hay pertenecientes a un mismo grupo religioso: el cristianismo. Dentro del cual, los hay ateos, como Salazar (CN), y los hay creyentes, como la anciana Luzmila (R). Hay cínicos, como el sobrino –narrador en el cuento “Tío Eduardo” (R) y los hay generosos como Gabriel (CR). Unos son escépticos, revolucionarios y asesinos, como Gonzalito, el hermano de María (MPI), y hay ascetas, libertinos y santos (María, MPI). Los hay varones, los más, y mujeres, las menos. Hay niños, como el narrador –en primera persona– del

cuento “Tío Eduardo” (R), Kus-Kús (HMM), Pelé (MPI), o el Ceporro y el Chino en *Aparición del eterno femenino*. Algún que otro está demonizado.

Las historias narradas son historias mayoritariamente de fracasos humanos como personas, como parejas, y como grupo social. En especial, las críticas a éste están muy acentuadas, pues en múltiples ocasiones se convierten en sátira disfrazada con el humor que caracteriza al novelista.

¿Qué historias componen la novela pombiana? Historias personales donde hay un *secreto* que dificulta la vida del personaje generalmente masculino. Este secreto está relacionado en la mayoría de las novelas con la homosexualidad. Tomemos como ejemplo el cuento “Tío Eduardo” (R). En el centro está la figura anónima del narrador. Un varón adulto que recuerda cómo le hubiera gustado que su tío Eduardo le hubiera hecho caso, cómo se lo hacía a su rival Ignacio. Relata con amargura cómo fue aquél verano convertido en infierno. Es decir, la historia de una homosexualidad inasumida, y como consecuencia de esa inasumida situación y condición, surge la soledad y el retraimiento, los cuales terminan en muchas novelas en suicidio, o muerte accidental absurda. El final de *Los delitos insignificantes* es la muerte trágica.

Hay historias de parejas tanto masculinas, las pocas, como las femeninas, en las que se subraya la ausencia de amor entre ellos. En la novela *El parecido* ese desamor esponsal está muy bien detallado a través de la fracasada historia matrimonial de doña María, madre de Jaime, y de su esposo el señor Vidal. La frialdad, la desvergüenza y la desafección de María, convierten ese núcleo afectivo sexual en un infierno. María ni quiere a su esposo ni el fruto de su vientre, Jaime. Éste está muy distanciado de su madre. Y los dos apenas reconocen a la otra parte de la familia nuclear: el padre. Esta frialdad y desafección es patente en *El héroe de las mansardas*, años después en otra novela: *La fortuna de Matilda Turpin*. Diríamos que ese universal concreto la integridad de una persona que se ha comprometido con otra en matrimonio queda cuestionada.

En cuanto a las parejas masculinas todos los intentos por convivir armónicamente fracasan. Siempre hay un algo, o un tercero que se entromete y destruye la pareja. *Los delitos insignificantes*, *Contra natura*, *El hijo adoptivo*, son ejemplos de cuanto afirmamos. Las vidas de los personajes se tiñen de tragedia. Á Pombo viene a decir que sea cual fuere tu rol u orientación sexual; sea cual fuere el credo que profeses; sea cual fuere el grado de cultura que hayas adquirido, si no logras relacionarte dignamente con el otro a niveles humanos, has fracasado. El ensimismamiento, el individualismo y el egocentrismo, son los males que A Pombo denuncia a lo largo de toda su prosa narrativa, como elementos de la alienación humana. Son significativos los personajes alienados, enajenados, de los relatos de sus inicios, *Relatos*. Ródenas de Moya ve como eje central de todas las historias pombianas, “la in-

soportable incomunicación del individuo en la sociedad actual y la incomunicable oquedad del sujeto contemporáneo”³².

En consecuencia, el lector asiste muchas veces a la visión de un personaje más como prototipo (universal) que personaje individual (concreto). Álvaro Pombo denomina a sus personajes como “universales concretos”. Por tanto, decimos que todos los personajes tienen algo de otro, de otros, caracterizándose, sobre todos, los rentistas, y los personajes estrella: los homosexuales. Y están signados con algo particular. Todos tienen algo de más, ese algo de más cuenta verdaderamente a los ojos del lector atento a la realidad oculta que presenta el autor.

Veamos a continuación si los personajes de Pombo son ideas o son solo esos entes narrativos que dan forma y sentido a una historia.

6.3. El héroe pombiano en la narrativa del bien y del mal.

6.3.1. Los personajes como ideas.

Partamos de una hipótesis. ¿Es el personaje pombiano la representación de una *idea* del novelista? Para responder a esta hipótesis, el recurso etimológico (filología) y el recurso filosófico ayudarán a clarificar la pregunta. Hay equivalencia desde un punto de vista filológico entre los conceptos de héroe, personaje literario y persona³³. En el mundo griego, en la actividad teatral, existían las palabras *prósopon* e *hipóstasis*³⁴, con el sentido de máscara, careta. Persona tendría el significado de máscara, y por extensión, personaje. Los estoicos introdujeron ese concepto en el pensamiento filosófico para expresar los diferentes papeles representados por el ser humano en la vida³⁵. Por tanto, “persona” tiene cierta correlación semántica con identidad ficticia o con un personaje literario, superpuesto al individuo común, para expresar algo no ajeno sino muy propio de sí mismo. Y hablar de personaje literario será hablar de un yo ficticio, creado como imagen desde la proyección de una persona real. Uno de los referentes literarios de Á. Pombo, H. James llevaba a la novela aquello que no se atrevía a vivir en la realidad, y lo hacía a través de sus criaturas literarias. El propio novelista responde a una pregunta a cerca del primo de Virginia, el personaje Gabriel Montes, en la novela *Virginia o el interior del mundo* (2009), y afirma:

³² En “Relatos sobre la falta de sustancia”, en *Q*, n° 242-243 (abril, 2004)62.

³³ Tengo presente los materiales en torno a estos conceptos de Blanch, A. (1995), o.c., p. 75, y la voz “Persona” en Abbagnano, o.c., pp.887-889.

³⁴ *πρόσωπον, ὑπόστασις*.

³⁵ “Recuerda –decía Epicteto– que tú no eres otra cosa que acto de un drama, el cual será breve o largo según la voluntad del poeta. Y si a éste le place que representes la persona de un mendigo, trata de representarla en forma adecuada”, en Abbagnano, o.c., p. 887.

*“El personaje Gabriel Montes es un trasunto de mi tío Gabriel, que fundó el Ateneo y la Filarmónica de Santander. Era un señorito, un dandy, y lo que hoy llamaríamos un promotor cultural”*³⁶

Y Castilla del Pino aporta al mundo del personaje novelesco unas aclaraciones interesantes:

*“El novelista ha construido sus personas (personajes)... Pero son luego los lectores los que los re-construyen, y con los mismos derechos, valga la expresión, que el novelista mismo. Pues el creador nos da unos parámetros, los de la novela, donde nos ha situado por una vez el o los personajes”*³⁷.

Bobes Naves (1991)³⁸ vendría a reforzar la teoría de que los personajes son la *proyección de un yo personal*, ya no solo fenotípicamente, sino también en el uso del léxico. El habla de los personajes registra esos “rasgos característicos” del autor. Entiéndase campos semánticos, epítetos y otras formas estilísticas. En esa línea, muchos personajes pombianos recurren al *hipérbaton* como expresión.

¿Son, por tanto, los personajes pombianos proyecciones personales de su yo a lo H. James o Dostoievski?, ¿Son las ideas del novelista revestidas de formas antropomórficas? Retomando la hipótesis del inicio del primer párrafo, dejando el aspecto filológico-filosófico, recurrimos al propio autor. Y creemos que dos afirmaciones del novelista ayudarán a clarificar tal hipótesis. Partamos de la primera. Pombo arguye que “[t]oda una serie de novelas mías hasta *El metro de platino iridiado* estuvieron presididas por esa idea y ese fue el universal concreto que expresaron”³⁹. En la segunda, en el Epílogo a *Contra natura*, Pombo reafirma la misma idea de idea expresada anteriormente: “Una novela es una novela y no un ensayo. Lo que [en ella] se expone son trayectorias vitales imaginarias. A mí me parece que la ficción es capaz de proponer *casos individuales* que funcionan como *universales concretos*”

³⁶ Cfr., Entrevista de Garmendia, F. I., a Álvaro Pombo recogida en “Álvaro Pombo. Mis libros son analíticas del mal”, en *Mercurio*, nº108 (Febrero, 2009)30b.

³⁷ Cfr., Castilla del Pino, C, “La construcción del personaje”, en Mayoral, M., (ed.), *El personaje novelesco*, tomamos la cita de Blanch, A., *El hombre imaginario*, o. c., p. 76, nota nº 6.

³⁸ Cfr. Bobes Naves, M. C., “El personaje novelesco”, en *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1991, pp.132-133.

³⁹ “Así, por ejemplo, mi primera colección de relatos, titulada *Relatos sobre la falta de sustancia*, no sólo era un intento de expresar mi experiencia del mundo y de mí mismo tal y como se presentaba alrededor de mis treinta años en Inglaterra, en Londres, sino también de situarla bajo un concepto universal concreto, el de la imposibilidad de establecer conexiones universales o sustanciales entre las conciencias individuales o ente las personas individuales y el mundo. Una línea célebre de T.S. Eliot expresa esa situación: *I can connect nothing with nothing*. Toda una serie de novelas mías hasta *El metro de platino iridiado* estuvieron presididas por esa idea y ese fue el universal concreto que expresaron”, en Álvaro Pombo, “Exploración de un universal concreto: de la novela como casuística a la verdad narrativa”, en Ciclo: *Poética y narrativa*, 10 y 11 de enero de 2006, Fundación Juan March, <http://www.march.es/Conferencias/Resumen.asp?Id=139>

(CN, p.560)⁴⁰. Casos universales materializados y concretizados en un tú. Y allá por el año 1958, el protonovelistas y poeta, Á. Pombo, estudiante de filosofía, escribía:

*“El artista toma sus propios sentimientos y en lugar de decirlos arrastrando en ellos su peculiar sensación del mundo, los pone ante sí, los <objetiva> narrándolos como otra cosa más entre las cosas”*⁴¹.

El concepto de idea manifestado por Pombo en sus *Relatos sobre la falta de sustancia* y *Contra natura* nos servirá como punto de partida en el análisis y estudio del personaje pombiano como representación de ideas. Álvaro Pombo tiene una formación filosófica, y consecuencia de ella está en línea de pensamiento platónico, escolástico y kantiano en torno al concepto de idea. Para el novelista, *idea* es la *unidad visible* que surge en la multiplicidad en una representación. Desde esta perspectiva de idea, en la narrativa pombiana van surgiendo unos personajes que representan las ideas del novelista en torno a la religión, el sexo, la realidad, la sociedad y el lenguaje.

Los personajes de Pombo, como los de Dostoievski, por poner un ejemplo, están socialmente instalados en un tiempo: Unos en la postguerra española, otros en la España de los 60, o en el inicio de la industrialización (*Relatos*), en la época de los 80 –*El parecido*–, o el Madrid del año 2005 (CN). Hay una novela que es ajena a todas las anteriores: *La cuadratura del círculo*, ubicada en el siglo XII, con los grandes personajes del Duque de Aquitania y Bernardo de Claraval, y la II Cruzada (1147-1149). El protagonista de ella es Acardo, un joven de unos quince o dieciséis años. Pues bien, menos Acardo, todos los demás agentes están situados en el siglo XX. Y están localizados en un espacio concreto: Letona –metáfora de Santander–, Madrid y Londres. Los héroes viven no solo en un lugar y en un tiempo, sino también en *situaciones personales* y sociales concretas.

Estar en situación supone concebir en ese momento la vida y el mundo de una manera muy concreta, y responder al momento de una forma determinada y precisa. Pombo responde a su situación londinense: soledad, cerrazón, ensimismamientos, aislamiento, etc., con esos desconocidos *Relatos sobre la falta de sustancia* (1997). Acardo es consciente de su pequeñez, rebelándose contra ella. Se abre ante él un fondo de infinitud imaginada: El ideal caballeresco, *milites rex*. Eso le hace que marche con su padre al castillo de su tío, para después, hacerlo a la Corte de Aquitania, al lado del gran Duque. Dejará de ser caballero porque no encuentra sentido en la corte a la caballería, y se convertirá en *milites Dei*, poniéndose en manos del abad,

⁴⁰ Los subrayados son míos.

⁴¹ Cfr., Marina, “Prólogo”, en Álvaro Pombo, *Protocolos*, o. c., p.9.

Bernardo de Claraval, para después participar en la Cruzada. La búsqueda de sí, de un sentido, de un lugar y de un tú que le reconozca, le impulsan hacia lo desconocido: el rey, Dios, la perfección, la felicidad, hasta encontrarse solo con la muerte. Morirá sin encontrar la paz. Su situación constante era de insatisfacción, de inquietud, de búsqueda. Esa es la situación del ser humano. Pombo quiere llevar a través de Acardo esa preocupación por el ser humano ante el sentido de la vida, de la religión, de la posibilidad de un cambio espiritual y de la intención recta. Cuando se enfrenta a Bernardo, es Pombo el que se enfrenta a la Iglesia.

Es muy frecuente encontrar en las novelas pombianas personajes que no tengan apenas obligaciones laborales, ya que la mayoría de los protagonistas son jubilados o rentistas y el trabajo ha quedado a un lado. Ejemplos los encontramos en Tío Eduardo, que tiene unos setenta años –“Tío Eduardo” (*R*)– y vive de lo que fue, Javier Salazar (*CN*) es una jubilado con una buena posición, nacida del mundo de las editoriales, o Pancho (*HA*) vive en su casa de campo, a los cuarenta años vive de rentas. Luego están los jóvenes, muchos de ellos desocupados, como César Quirós (*DI*), Pedro y su esposa (*HA*) viven del cuento y de sus amantes. Estas variadas situaciones permiten a los más jóvenes acompañar a los adultos en sus correrías mundanas al final de sus vidas. Y muchos de ellos viven del sexo, un aspecto bien marcado por parte del novelista.

Las novelas de Pombo se convierten, por parte de los personajes, en un ir de un lado hacia otro, a veces de una manera confusa, de unos personajes erráticos y vagabundos espiritualmente. Se entrecruzan, hablan, y viven experiencias importantes y decisivas. Luigi Pareyson, en un magnífico ensayo sobre Dostoievski⁴², pregunta a cerca del hacer de los personajes de la novela dostoievskiana. “¿Qué hacen estos hombres que jamás trabajan, pero que viven intensamente y no dejan de hablar jamás de su experiencia?”⁴³. Conversan sobre el hombre y del ser humano. “Meditan sobre la tragedia del hombre, [y] descifran el enigma del mundo”⁴⁴.

También se podría afirmar lo mismo de los personajes de la novela de Pombo. Éstos viven en una realidad superior (diégesis) en la que van y vienen, interrelacionan, se encuentran y desencuentran, se entrecruzan, sin dejar de hablar y vivir experiencias importantes y decisivas. ¿Qué hacen? Meditan sobre sus “tragedias familiares”, la “legitimación social” y hasta los “acontecimientos considerados como decisivos, [como] la muerte” (Aranguren)⁴⁵. Meditan, en definitiva, sobre la tragedia del ser humano de ser hombre en un mundo muy hostil, y del propio mundo porque siente la terribili-

⁴² Cfr., Pareyson, L., *Dostoievski: Filosofía, novela y experiencia religiosa*, Madrid, Ed. Encuentro, 2008, p. 40ss.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Prólogo, en Á. Pombo, *Relatos*, o.c., p.8.

dad del mundo y la propia impotencia. Pombo, como lo hizo Dostoievski, está preocupado por el hombre y su destino; por el problema de la existencia tanto vital como literaria. En la antropología de Pombo, el hombre, indica el novelista parafraseando a Ortega y Gasset, es entendido como una “existencia creadora”⁴⁶. Un ser que se ha de crear su propio destino día a día, sea cual fuere su condición, orientación y posición en la vida.

La antropología de Pombo aparece ya en la misma configuración de los personajes y de sus relatos. Entendemos que las novelas de Pombo son algo más que novelas. Las obras de este autor cántabro son tragedias en forma de novelas. Así los pensamientos de los héroes no son opiniones, sino irradiaciones de ideas vivientes. Los sentimientos personales, más que emociones, son pasiones destructoras de la persona y del mundo. Sin embargo, en algún que otro ente narrativo, el remedio que aporta a esas pasiones es la generosidad. María, en *El metro de platino iridiado*, es uno de esos ejemplos. Las vidas de los héroes pombianos son destinos en lugar de biografías. Por todo lo anterior, los personajes de Pombo más que individuos son ideas personificadas, vivientes, en movimiento.

¿Podríamos anunciar que la novela de Pombo, igual que la obra de Dostoievski, constituye una solución a un gran problema de ideas? Creemos que sí. Creemos firmemente que los héroes pombianos están ebrios de ideas. Y esas ideas la expresan en las conversaciones y en los actos. Por ejemplo, Gonzalo Ortega (*DI*), Paco Allende y Javier Salazar (*CN*) son la representación de una idea: la homosexualidad, expresada singularmente, concretamente, en tres vidas, y el adulto acomodado que deriva su sexualidad hacia el joven. El lector encuentra en cada novela unas *formas diversas y muy diferenciadas* de vivir ese constructo epistemológico que es la homosexualidad.

Por otro lado, Paco Allende es la idea y la representación de la *aceptación* de la homosexualidad; la concreción de esa forma de vivir y de orientar la sexualidad. Es el ejemplo de cómo *es aceptada* una manera de ser que ha tocado a una persona, y desde esa manera de ser, afrontar la vida, responder a ella y hacer el bien. Responde con generosidad a la pasión de su opuesto, Salazar. Por otra parte, Paco Allende responde también a la concepción que tiene Pombo de la religión católica. Pombo tiene una marcada personalidad religiosa. Expresa esa religiosidad en asuntos como el sentido o sin de la vida, la intención recta, los sentimientos correctos o incorrectos, y la salvación. Desde esa perspectiva, este héroe es una de las figuras del bien de la novela

⁴⁶ Epílogo, en *Contra natura*, o.c.p. 559. Pombo hace esta afirmación en el sentido existencialista sartriano y de Ortega: El hombre es posibilidad abierta, **libertad** de hacerse esto y lo otro. Elección. Ahora bien, en la medida en que el hombre está *arrojado al mundo*, ha de contar con aquello que le es "dado", las circunstancias (tratadas ampliamente por **Ortega y Gasset**) que limitan sus posibilidades y su libertad. La autenticidad consiste en no renunciar a la libertad bajo ninguna circunstancia: no dejarse caer entre las cosas como una más de ellas (facticidad). El hombre no debe eludir su responsabilidad de obrar libremente, de lo contrario obrará de *mala fe* y llevará una existencia inauténtica.

pombiana. En el otro lado, el opuesto esta otro personaje, Gonzalo Ortega, que es el paradigma de la *inaceptación* de lo que es, del disimulo, de la *lucha por ser lo que no es*. En esa lucha individual por ser lo que no es, está el mal.

La tercera figura corresponde a un ser muy complejo en todos los niveles intelectuales. Desde el espiritual, pasando por el psicológico, terminando por el religioso-teológico. Este paradigma es Javier Salazar. Es el ejemplo más claro de la perversión; del mal. Este héroe es la imagen más representativa del mal desde la perspectiva demoníaca. Opuesto a él está María en *El metro de platino iridiado*. En el pensamiento de Pombo, ella es la representación de la santidad láica. Sin embargo, nosotros vemos un esbozo de santidad, antes que ella, en Luzmila en el cuento homónimo “Luzmila” (R). Bernardo de Claraval (CC) responde a la actitud de los cristianos y en él, la cristiandad, allá por el siglo XII, en la Segunda Cruzada. El abad es la representación del *poder espiritual y temporal* de la jerarquía católica, así como el poder verbal en el uso de la palabra.

Finalmente, ¿Qué es doña María en la novela *El parecido*? Trataremos de contestar con palabras del propio novelista. “La novela no consiste en decir que la mentira es mala, sí en hacer ver en una circunstancia concreta qué es eso de decir mentiras. Se trata de proponer casos individuales que funcionan como universales concretos”⁴⁷. Esta mujer, como el anónimo matrimonio de *El héroe de las mansardas de Mansard*, los papás de Kus-Kús, siempre de viaje, siempre ausentes, son expresión de una idea: las relaciones materno-filiales marcadas por la falta de afecto de unas madres egoístas con respecto a unos hijos únicos y solitarios (cfr. Jaime, Kus-Kús, Pancho)⁴⁸. Esta ausencia de amor entre madres e hijos es la consecuencia, muy frecuentemente, de la ausencia de amor y de relación entre los propios matrimonios, como en el resto de los propios familiares. Los señores de Vidal en la novela *El parecido* sería un ejemplo de lo primero y de lo segundo, Eugenia, en *El héroe de las mansardas de Mansard*, sería el ejemplo más claro de lo tercero.

En consecuencia, afirmamos que el personaje pombiano adulto es poliédrico. Responde, por una parte, a una generación: la del 39⁴⁹; generación de Pombo⁵⁰. El personaje generacional pombiano responde a una educación

⁴⁷ Cfr., Balbonas, G., “Álvaro Pombo, escritor...”, en o.c., p. 2.

⁴⁸ Cfr., *El parecido*, *El héroe de las mansardas de Mansard*, y *El hijo adoptivo*.

⁴⁹ Los nacidos en estos años: Ester Tusquets (1936), Manuel Vázquez Montalbán (1939), Álvaro Pombo (1939), Félix de Azúa (1944), conocieron las hieles de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), así como los efectos de la confrontación nacional, Guerra civil española (1936-1939). No tenemos presente los datos en torno a una generación literaria, entre otras razones, porque Pombo es ageneracional, como Unamuno. Parte de su etapa madura ha transcurrido en Londres, así como su formación es muy diferente al resto de los compañeros de generación.

⁵⁰ “Mi generación se educó en el Sartre existencialista de *El existencialismo es un humanismo*, *El ser y la nada*, *La náusea* a través de José Luis L. Aranguren. Recuerdo que leí el artículo sobre la muerte absurda en la filosofía sartriana en las compaginadas de la *Ética* de Aranguren que reposaba José Manteiga en el colegio Aquinas”, Álvaro Pombo, “Niñez y futuro de una generación, por Álvaro Pombo. Sartre a los 100: El hombre”, en *El cultural.es*, 16/06/2005,

en el nacional-catolicismo “en su doble vertiente subjetiva (pedagógica) y objetiva (sociopolítica)⁵¹. La juventud se desarrolla de unos y de otros en el altofranquismo, como el autor. Son representantes de esa época: Tío Eduardo (*R*), Jaime (*P*), Pancho (*HA*), Leopoldo (*CR*) y Javier Salazar (*CN*). Por otra parte, el personaje generacional es, a la vez, la expresión de una clase social: la burguesía medio alta, representativa del “Viejo Mundo”, como tío Eduardo y tía Adela (“Tío Eduardo”, *R*). Y una tercera cara de ese poliedro humano hace referencia a la sexualidad. El héroe de la narrativa, generalmente masculino, es el icono de una orientación sexual: la homosexualidad; como es el autor. Una homosexualidad concreta: “escondida o clandestinamente llevada, por la fuerza de las circunstancias de una existencia de oficialmente presentable, vivida por dentro como una dulce, [y] cotidiana necesidad de “estar” con el otro” (Aranguren, p.7). El profesor Aranguren matiza sobre esa forma de vivir la orientación sexual, ese matiz lo define como “una tranquila” necesidad de estar con el otro. En esta línea discrepo del profundo profesor, el personaje pombiano no vive su orientación sexual, desde una perspectiva interna, de una manera tranquila, sino muy agitada, incómoda y de una manera inhibida.

Sentida y no vivida en una edad concreta, la madura, que por la educación recibida, está reprimida y poco o nada expresada, y vivida normalmente desde la culpa en muchos de los personajes. “Durante muchos años viví la homosexualidad como pecado”, indica el autor en el “Epílogo” a *Contra natura*. Tío Eduardo (*R*), Gonzalo Ferrer (*P*), Ortega (*DI*), Gonzalito (*M-P*) son los ejemplos más representativos. De hecho, las historias homosexuales, generalmente de varones, son una confrontación de dos mundos generacionales muy diferentes: La España predemocrática (*P*), y la España democrática (*CN*). El adulto homosexual preconstitucional es inhibido, comedido, bien vestido, generalmente con traje de franela (Tío Eduardo, *R*; Leopoldo, *CR*). Por el contrario, el joven homosexual democrático es desinhibido, dinámico, informal, por ejemplo, Ignacio (“Tío Eduardo”, *R*) o Durán (*CN*). Y cada uno viene a ejemplificar a una parte de esa sociedad que Álvaro Pombo vio y vivió y vive todavía. Todos son el resultado de la concepción del autor, de una idea, gestada por una parte desde la aportación de la realidad, vida vivida, por otra, desde la elaboración mental de lo vivido, vida pensada, narrada. Visiones y representaciones, por tanto, del autor elaboradas en su corazón, por utilizar un concepto antropológico semítico, y nutridas de sus pasiones.

http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/12252/Ninez_y_futuro_de_una_generacion_por_Alvaro_Pombo, p.1, consultado el 26/10/2011. Entendemos por generación el conjunto de personas que comparten características peculiares dado uno o varios criterios y que hacen que los miembros del grupo exhiban “comportamientos similares”. Es decir, han nacido en una misma época, en una misma sociedad, tienen unas vivencias situacionales en común y han vivido experiencias semejantes.

⁵¹ Cfr. “Epílogo”, en *Contra natura*, o.c., p.557.

Los personajes pombianos poseen una posición social. Son y representan muy bien a los profesionales liberales: profesores, escritores, hacendados, jubilados con rentas altas, abogados y gentes de las finanzas. Matilda Turpin (FMT) es una ejecutiva que lleva el negocio de su padre (¿representa a Ana Patricia Botín?). Carolina de la Cuesta es profesora de Historia de las religiones (CR). Martín es escritor (MPI). Salazar es un jubilado que vive de las rentas (CN). Sin embargo, el lector apenas recibe imágenes de la vida profesional, sobre todo de las personas activas, porque los personajes llevan una vida que no se adapta a su profesión. Todo ello sirve al autor para focalizar, a través del narrador omnisciente, aspectos, estados y situaciones de los personajes. Por otra parte, es lo que interesa al autor, olvidando el aspecto profesional. Éste vendría a ser como un añadido en el teatro del devenir humano. Lo fundamental, para el autor, es el ser, más que el hacer.

La prosa novelada pombiana también recoge a otros personajes, los anónimos, importantes en muchos de los relatos. El narrador —en primera persona gramatical o no, depende de la narración— es un narrador omnisciente que acompaña al lector en todo momento, momentos y circunstancias, dejando pocos cabos sueltos en la narración para el lector. Diríamos que se convierte en un demiurgo. El cuento “Tío Eduardo” es un ejemplo de cuanto digo. El yo narrativo, un sobrino⁵², cuenta lo visto y lo vivido cuando tenía 14 años⁵³. Se presenta como testigo ocular anónimo, utilizando la primera persona, la tercera y la omnipresencia, según le conviene, recurriendo a los verbos en presente o pasado para dar verosimilitud a la narración. Así, el narrador “recuerda”⁵⁴, oye lo dicho⁵⁵, y aquello que se figura. *Donde las mujeres* está narrada en primera persona, en este caso por una mujer: “Violeta y yo” (p.7). Es una mujer adulta que relata su historia: “Violeta y yo habíamos..” (p. 12), “con los años he aprendido a desconfiar..” (p.69). Esta historia, en sus inicios, fue denominada como “La propietaria del significado perfecto”⁵⁶. La novela es una narración sobre la maldad.

Por tanto, los personajes conversan, arrastran sus problemas de ser, tratan de agarrarse a la vida unos, buscan otros dejar la vida porque les pesa demasiado. Pero en el fondo, todos y cada uno afrontan el problema *de ser* hombre, sin resolverlo, sobre todo la mayoría de los adultos. Ser hombre para la mayoría de los adultos se convierte en un problema porque todavía el ser concreto está sin desarrollar. Falta por hacerlo esa parte inhibida, reprimida, olvidada, disimulada, para que sea medianamente feliz, parte que

⁵² “A los sobrinos solía darnos la mano”, refiriéndose a tío Eduardo, cfr, “Tío Eduardo”, en *Relatos*, o.c., p.14.

⁵³ “Yo tenía catorce años entonces...”, *ibidem*, o.c., p. 20.

⁵⁴ *Ibidem*, o.c., pp. 11, 14, 18-20.

⁵⁵ *Ibidem*, o.c., pp. 12,13 y 23. Recuérdese que Pombo narra gran parte de ese mundo infantil en el que “las historias que oía contar en casa y que yo mismo después reinventaba y prologaba”, “Epílogo”, en Álvaro Pombo, *Una ventana al norte*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 306.

⁵⁶ D. Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Q*, nº 209 (diciembre, 2010)16.

no se sabe encontrar, encauzar, trabajar, por ello se presenta como problema.

A nuestro parecer, se puede afirmar que la preocupación de Pombo, si no exclusiva, sí muy presente en toda la narrativa, y una gran parte de la poesía, a la que ha dedicado su fuerza creadora, es *el tema del hombre* y su forma de gestionar su vida, aspecto que se convierte en otro de los temas: *el destino humano*. Es decir, ¿qué es ser hombre? ¿Cómo ser lo que se es en el lugar que te ha tocado, y al lado de los que te han tocado? Para Pombo el hombre es ese microcosmos, centro de ese gran macrocosmos que es el mundo. Recordemos que Álvaro Pombo hace suya la noción popularizada en España por Ortega y Gasset de que «el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene historia». Esto significa que el hombre es una existencia abierta que se da así mismo libremente una configuración a lo largo de la vida. Y esta imagen de una existencia creadora, abierta al futuro, en trance de darse a sí misma su propia configuración especial, es, en opinión del cántabro, también «una fecunda ocurrencia cristiana». Entendemos, por tanto, que entorno a ese hombre gira todo, ya que su mirada no traspasa el umbral del firmamento; su mirada es inmanente, por eso el ser humano se convierte en el centro y seña de su pensamiento.

En la narración pombiana hay que buscar un modo de exponer la realidad espiritual del hombre, su destino trágico y su naturaleza incierta y enigmática, así como su posibilidad para el bien o el mal. Hay que reconocer en el ser humano cierta potencialidad para destruir o construir un futuro, así como su esperanza de vida, su capacidad de abyección y de maldad, y sus posibilidades de redención y de liberación.

Las novelas de Á Pombo, entendemos, son planteamientos de problemas no resueltos o mal solucionados, amén de contrastes de ideas. Sus héroes constituyen verdadera y propiamente “ideas personificadas”. En el siguiente capítulo vemos cómo responden esos héroes y esas ideas qué representan, desde distintas posturas éticas.

6.3.2. La personificación del bien y del mal. Galería de retratos.

La exploración de la intimidad humana, el análisis moral de la conducta, y la necesidad de comprender el comportamiento malo, han sido de interés para muchos pensadores desde la antigüedad. Ha sido una tarea larga y ardua, relacionada con el interés por la bondad o la maldad de los actos humanos. Estas estrategias humanas responden al interés por comprender, sobre todo, el mal. El bien se da por supuesto. El examen de conciencia lleva al análisis del mal.

El hombre ha pasado por muchos estratos personales, por muchas etapas de invención de sí y de conocimiento hasta llegar a lo que hoy parece ser el corazón de nuestro ser: La subjetividad, la responsabilidad, la libertad, la voluntad, la dignidad y la conciencia de sí. Ese largo proceso evolutivo de invención, de descubrimiento de sí mismo es notable también en la narrativa pombiana en torno al bien y al mal. Tanto es así que las personificaciones del bien son discretas, diríamos, en la narrativa pombiana. Son en menor cuantía en la primera narrativa⁵⁷, más presenciales en la segunda⁵⁸, más visibles y con más fuerza en la tercera⁵⁹ y narrativa siguiente. Acaso hay que indicar que esa escasez, entendemos, es en razón de la discreción del bien y su fuerza, frente a la abundancia y propagación del mal. Porque entendemos que éste es descarado, fanfarrón, aquél, humilde y sencillo.

El tema del bien ya está presente en *Relatos sobre la falta de sustancia*, en concreto en un personaje que resalta sobre el resto de las figuras: Luzmila, en el cuento homónimo: “Luzmila”. Ella es la limpia de corazón, la representación de la bondad. Ella se asemeja al príncipe Mishkin, en la novela dostoiévskiana, *El idiota*. El príncipe es la figura del bien, la representación de Jesús de Nazaret. Sin embargo a ojos de muchos es el idiota, el bufón y el hazmerreir de toda la corte. Luzmila, a su manera, también lo es. Ya en su juventud, siendo moza de carga de las monjas, las compañeras de internado “la querían porque iba a cambiarles las novelas aunque la tenían entre ellas por meapilas y medio cabra” (*Relatos*, 26). ¿Otra idiota en la corte?

Luzmila es la encarnación y la representación de la santidad cristiana de los relatos iniciales. Aparece como un ser paciente, comedida, abnegada, caritativa; es la mejor imagen y representación de las Bienaventuranzas evangélicas. En numerosos textos hebreos se indica en qué consiste esa “pureza –limpio– de corazón” necesaria para gozar de la estabilidad del monte de Yahvé y ser su huésped. Es decir, disfrutar de la gracia de Yahvé: Ser honrado, practicar la justicia, decir la verdad, no engañar ni hacer mal al prójimo (Sal 15); o aquél también que tiene puro el corazón, o aparta su alma de toda vanidad, ni jura en falso para engañar (Sal 24). Luzmila es la limpia de corazón. Aplicados esos textos hebreos a ella, aparece como ese personaje que devuelve mal por bien, agravio por desagravio. La que responde al otro poniendo la otra mejilla. Tal es así que a ojos de los otros, representados por Dorita, Luzmila “está como una chota” (*R*, 37). El bien nun-

⁵⁷ Entendemos por primera narrativa la del exilio, la narrativa corta, expresada en los cuentos: *Los relatos sobre la falta de sustancia* (1977)

⁵⁸ Denominamos así a la narrativa del ciclo de la falta de sustancia, iniciada con la novela *El parecido* (1979) y finiquitado con la novela *Los delitos insignificantes* (1986).

⁵⁹ Nos referimos a la narrativa del ciclo de la religación, narrativa surgida con *El metro de platino iridiado* (1990) y acaso terminada con la novela *Una ventana al norte* (2004).

ca fue bien entendido, al contrario, entendido como mal. Por eso Dorita llega a pensar de Luzmila:

“Esta como una chota, pensó para sus adentros. Y el pensarlo la tranquilizó en el sentido de que no se tienen las mismas consideraciones con una loca que con una persona corriente. Una loca es, al fin y al cabo, un chiste, la tonta del pueblo, a quien a ratos se acaricia y a ratos se apalea” (R, 37).

El origen de las malas acciones es la pasión (παθος). Es decir, padecer con fuerza un sentimiento hacia alguien. Y recordando a san Pablo en su enseñanza a cerca de la fuerza de la carne, *sarx*, cuando se está dominado por la carne, las pasiones pecaminosas actúan en nuestros miembros y producimos frutos de muerte (Rom 7,5). Dorita, arrebatada por el deseo, percibe a Luzmila como tonta, loca (paranóica), no igual, por tanto sujeto de no derechos. La consecuencia: aprovecharse de ella.

En ese fragmento de *Relatos* se percibe cómo el sujeto moral –Dorita– emerge en una conciencia fragmentada. Hay división entre pasión y razón. La escisión de ese yo convierte a Dorita en víctima de sí mismo a través del autoengaño. Al resguardo de las miradas más penetrantes, ese yo realiza mil subterfugios insensibles. Un yo invisible para sí mismo nutre y hace crecer un gran número de odios, que al salir a la luz no encuentra el coraje de confesarlo. Por eso la autojustificación, el irreconocimiento de la autoría del mal, la purificación de la culpa, y la irresponsabilidad.

Esa dialéctica maniquea de conciencia: normal/anormal, respeto/irrespeto, persona/no persona, lleva a Dorita a provocar frutos de muerte (mal): el robo. Pascal diría que en la conciencia de la joven brota esa concupiscencia manifestada a través de la vanidad (*vánitas*) y orgullo (καυκησις) que le genera una agresiva *libido dominandi*⁶⁰. El egoísmo de Dorita ha convertido a la joven en idólatra de sí misma (La Rochefoucauld). Y las turbaciones del espíritu –las pasiones, que diría Cicerón– “vuelven miserable y áspera la vida de los tontos”⁶¹.

La templanza de Luzmila queda bien clara cuando Dorita roba a Luzmila toda su fortuna ahorrada en un sobre durante muchos años. La ausencia del dinero provocó en Luzmila reacciones, a juicio de los lectores, contradictorias. Cuando busca el dinero por todo el cuarto, la búsqueda está caracterizada por la ausencia de “terror alguno” y la paciencia: “recorrió todas [las cosas], una por una, como se comprueba una suma muy difícil” (Relatos, 37). Luego, comprobado todo y comprobada la ausencia del dinero, Luzmila fue invadida por

⁶⁰ Cfr. Marina, J.A., *Pequeño tratado de los grandes vicios*, Barcelona, Anagrama, 2011, pp. 51-52.

⁶¹ Cfr. Marina, (2011), o.c., p.52.

“un vahído que se parecía al vacío de toda la vida en no presentar arista alguna. En no doler o angustiar o preocupar en ningún sentido preciso, en no conectarse causalmente con ningún acontecimiento pasado o futuro” (R, 37).

El retrato es significativo. La *hýbris*, la desmesura, la soberbia, el afán de ser más de la inquieta joven Dorita se oponen a la sosegada Luzmila. Ante un emergente yo en ebullición, pasional, otro adormecido, muerto. Diríamos que lo luciferino ante lo *divino*. Y esto se manifiesta a través de lo humano: No presentar arista alguna, en no dolerse. Es la bondad inconsciente. Luzmila es buena, pero es parca intelectualmente. Por eso el lector se encuentra con la bondad en estado puro, argamasada con ese estado de ser un infeliz.

La bondad mejor personificada está representada en el personaje María, en la novela *El metro de platino iridiado* (1991). Si Luzmila es la representación de la bondad desde la inconsciencia y de la ingenuidad, amén de la idiocia, María, por el contrario, es la representación del bien desde la consciencia y de la felicidad. Á. Pombo explicó públicamente en una entrevista cuando la novela mentada estaba redactándose, a cerca del personaje María, concentrado en una serie de valores:

“Para mi comienza ahora un segundo ciclo, el de los valores positivos: El valor físico, la magnanimidad, la generosidad... Se trata de examinar de frente el tema del bien... El bien es difusivo en sí, según la teoría escolástica de los transcendentales. Es también la idea de cómo se ve el bien o si es posible representarlo. Por eso, mi próxima novela será la vida de una santa”⁶².

En un mundo de lujo, el chalet de Madrid, el infierno es posible. El chalet de María se convierte en un infierno, son los otros los que convierten esa jaula de oro en el infierno. Pues bien, en ese lugar de mal, brilla con luz propia un personaje convertido en el metro de platino donde se miden todos. Este personaje es María. Vive con su familia: Martín, un marido intelectual y despótico y muy poco ejemplar, se junta con su mejor amiga; un hermano –Gonzalito– enredado en la autocompasión permanente y obsesionado por su sobrino, Pelé; y un hijo –Pelé– en crecimiento, muerto por la torpeza de su hermano. En el infierno familiar madrileño, María aporta serenidad, grandeza de corazón y generosidad.

El bien, indica Pombo, es difusivo recurriendo a la escolástica, pero es, además, frágil, como bien lo remarca M. Nussbaum en el libro *La fragilidad del bien*⁶³. Pombo desarrolla el “tema del bien” a través de la figura mejor lograda de toda su narrativa: María. Ella es la encarnación de la magnani-

⁶² Cfr., Morales Villena, G., “Entrevista con Álvaro Pombo: Tan precioso licor”, en *I*. 476-477 (1986)19.

⁶³ Tenemos presente la edición de Nussbaum, M., *La fragilidad del bien*, Madrid, Visor, 1995. A partir de ahora las citas harán referencia a esta edición.

midad y de la generosidad, así como de Jesús de Nazaret desde la visión femenina. Ella es, diríamos, las manos femeninas de Dios en la tierra. Vive en el mundo y ella ha logrado vencer la potencia del mal en sí mismo. Los griegos dirían de ella que poseía la “grandeza del alma” –*megalopsijía*–. Esa “grandeza del alma” de María encuentra no otra razón y apoyo más que en realizar aquellas acciones, tareas bondadosas para los demás. Está dispuesta a sacrificar todo, sacrificarse, para que los otros sean felices. A la vez, María sabe compaginar esa *megalopsijía* con la humildad. Por ello, ella se convierte en *el metro de platino* en su familia y círculo de amigos en el que se miden y con el que se miden todos los que la rodean. Y de todo ello nace una santidad láica que influye en los demás con la sola fuerza de su presencia. Contrasta esa grandeza de alma frente a la pequeñez de alma, a la cobardía de su marido Martín. Por ejemplo, la no tan amiga y poco ejemplar Virginia, ante María, indica el narrador, ella experimenta una serie de sensaciones extrañas ante su amiga María. Todo cambia y adquiere sentido diferente con ella. Y así lo manifiesta:

“Era difícil decir en qué consistía exactamente aquel sentimiento de familiaridad que María comunicaba sin querer, sólo con el tono de voz y que hacía que Virginia se sintiera acorde con el mundo, atendida y sin más preocupaciones” (MPI,p.91).

María aporta a la vida de Virginia la seguridad necesaria y el valor suficiente para hacer frente a la vida. Los seres que entran en contacto con Virginia acaban sumidos en sus aventuras folletinescas. Por el contrario, los seres que entran en contacto con María acaban sintiéndose importantes. Todo porque es su vida, vista desde una trayectoria coherente, la que está gobernada por el victorioso principio del bien. Por eso es en parte trascendente al mundo, a los sucesos humanos, a la lucha que hace una vida humana digna de ser narrada. Por consiguiente, más que un personaje constituye un punto de referencia. Un metro de platino iridiado con el que se miden todos y todo.

Destacan también como figuras del bien el complejo y dulce Gabriel Arintero de la novela *El cielo raso*, así como el contradictorio y efusivo Paco Allende, el *alter ego* de Pombo, de la novela *Contra natura*. Gabriel entiende que la ruptura del yo, salir de ese yo encadenado y alienado, lleva consigo la liberación y sacar de sí lo mejor. El egoísmo lo transforma en altruismo. Cuando entra en contacto y relación con el verdadero mal, con su yo, contesta:

“[...] hasta llegar a El Salvador no se me había ocurrido que había gente con dificultades y necesidades más importantes que las mías. Las injusticias que

yo había sufrido me parecieron insignificantes al compararlas con la injusticia que sufría todo un pueblo. A través de Oswaldo veía todo un pueblo maltratado y quise disolverme entre aquella gente, ayudarles lo que podía” (CR, p.174).

Cuando se entra en contacto con el otro, éste siempre cuestiona, te hace preguntas, te confronta en tu situación. La cara del otro, dice Levinas, se convierte en la pregunta. Esto es entendido magníficamente por Gabriel Arintero, pasa de un yo egoísta a un yo altruista. “No se me había ocurrido” se convierte en “no me había dado cuenta”. El Gabriel de *El cielo raso* es como San Agustín. Estabais conmigo y yo no estaba con vos. Pero llegasteis, derrumbasteis mi sordera, ahuyentasteis mi ceguera, y yo me di cuenta de qué era y quién eráis⁶⁴. Gabriel toma conciencia del otro, de lo otro, y desde esa dimensión, de sí mismo. Entonces surge la pregunta kantiana en la conciencia de Arintero: ¿Qué debo hacer? Respuesta: “Quise disolverme entre todo aquella gente”, en especial en un tú: Oswaldo, y a través de él, en todos los demás. Y cuando Gabriel ha logrado esa apertura a los otros, se convierte en cielo, en seguridad, en comprensión, para otros.

Álvaro Pombo allá por el año 1973, en *Protocolos*, anticipaba qué entendía él por reino, por cielo. Y para Pombo, cielo y reino es algo muy concreto. “¿No eras tú la seguridad final? Todo aquél cielo repleto de excepción?”⁶⁵. Esa cuestión es respondida en *El cielo raso*. Gabriel Arintero, vuelto de Hispanoamérica, rehabilitado de su egoísmo, se convierte en manos de Dios en la tierra. Se ocupa de rehabilitar exdrogadictos y expresidarios en un piso de Madrid. El Pombo que iba a Proyecto Hombre a ayudar a muchos chicos a través del taller de escritura, es proyectado en el Gabriel Arintero de Madrid. El Reino, el cielo, sobre todo cristiano, está aquí. En la línea del evangelista San Lucas, aquí en la tierra empieza esa bienaventuranza que luego se prolongará en el más allá. Par Pombo el cristianismo es sobre todo acción. Acción aquí en la tierra. Y aquí es donde se puede llevar ese Reino de Dios. Este es el que tenemos a mano, el reino que posibilitan nuestras acciones, como las de Gabriel, como las de Pombo.

Dos figuras del bien de la novela pombiana vendrían a cerrar este apartado sobre la representación del bien en la narrativa de Á Pombo. Serían Paco Allende en la novela *Contra natura* y Fernando Campos en *La fortuna de Matilda Turpin*, Premio Planeta 2006. El primero es un exseminarista, es decir, un personaje relacionado con la religión, el segundo un joven –homosexual– enamorado de su amigo al que todavía la vida no ha curtido. Parafraseando a Vándor, los dos son ricos de espíritu. El primero, ¿por qué es un rico de espíritu? Paco Allende responde a las características del hom-

⁶⁴ Cfr. *Confesiones*, Lib.X, cap. XXVII, manejamos la edición de San Agustín, *Confesiones*, traducción, prólogo y notas de L. Riber, Madrid, Aguilar, 1967, p.587.

⁶⁵ *Protocolos*, nº 2110, vv. 7 y 8;

bre ético kierkegaardiano. Es un hombre contradictorio, dubitativo, si se quiere, pero en el fondo de su conciencia es un ser responsable. Un hombre que responde libre y conscientemente, así como, consecuentemente, a las apelaciones que recibe de la realidad externa, del entorno, sin dejarse llevar, fascinar por el atractivo de lo sensible. Pombo ha leído a Spinoza, sobre todo su ética, por eso recurre a él. Y defiende la voluntad como el más valioso recurso del hombre para evadir la tragedia que implica la servidumbre frente al deseo, a las pasiones o al destino.

“Allende está inquieto estas últimas tardes del curso. [...] Está inquieto porque desearía abrazar a Durán, desnudarle, acariciarle, meterse en la cama con él, pasar la noche con él. Pero no solo está inquieto Allende porque no tiene lo que desea tener, sino que está también inquieto porque se aborrece a sí mismo: se aborrece por haber puesto en práctica lo que considera éticamente correcto: amar es proporcionar libertad al amado, facilitarle los caminos de su libertad, dejarle ir e incluso perderle. ¿No es esto contradictorio? Hacer lo correcto no le ha producido paz, no le ha causado la menor alegría” (CN, p.467).

Allende vive una contradicción *in terminis* en su corazón, sin embargo, experimenta que su actitud ética no se opone a la estética. Asume los valores que la vertiente sensorial entraña en su persona, también asume, desde el plano ético, ese dominio del plano temporal. Ensambla en su conciencia esas formas empíricas de espacio y tiempo, donde se realiza y manifiesta esa fuente de placer estético: Durán, con las formas superiores que brotan del plano ético.

En la misma línea que Paco Allende está Fernando Campos. El joven también responde a los impulsos externos, la estética de Emeterio, con realismo, madurez, y responsabilidad. No se deja fascinar por el atractivo sensible, olvidando la pura y dura realidad. Fernando responde a su amigo y amado Emeterio desde una ética del cuidado. Lo mismo que piensa Allende a cerca de Durán, así también lo hace Fernando de Emeterio. *“Amar es proporcionar libertad al amado, facilitarle los caminos de su libertad, dejarle ir e incluso perderle”*. Fernando cambia el egoísmo por el altruismo, por la generosidad y la abnegación. La grandeza de Fernando radica en que, a ejemplo del hombre ético de Kierkegaard, no ha reducido a Emeterio a objeto de placer, sino a sujeto de respeto. No ha interpuesto sus deseos y necesidades genitales, intereses, a su disposición, sino que sabido interponer el bien del Emeterio por encima del suyo, más sensual y estético.

“Si después de dar vueltas a todo ello sigues pensando lo que creo que estás pensando ahora: que Emeterio está mejor con Carmen que contigo, entonces sí, entonces, a partir de ahí, empezaría todo: tendrías que decir dejó a Emete-

rio, o mejor todavía, quiero que Emeterio se arregle con Carmen, lo quiero para siempre, y yo me echo a un lado, algo así. Hacer eso sería muy duro. Si lo haces no esperes ningún premio. Es posible que ni siquiera Emeterio se dé cuenta de lo que haces, es muy posible que ni siquiera Emeterio valore tu generosidad... [Entonces] estarás inseguro y no estarás seguro, habrás tomado una decisión irrevocable, habrás hecho bien, generosamente, de una vez por todas. Y entonces dirás: ahora, por fin, se ha acabado, he hecho lo que tenía que hacer, estoy seguro” (FMT, pp. 358-359).

En esta larga cita, Fernando y Antonio conversan sobre las opciones vitales, opciones fundamentales que nos lleva la vida, duras muchas veces, sobre todo cuando están por el medio los sentimientos. Fernando responde libremente y responsablemente, aún cuando se revele, a las apelaciones que recibe de la realidad más próxima: Emeterio y su felicidad. Fernando no se deja fascinar, como lo hace el hombre estético, por el atractivo de lo sensible. Pombo responde a través de Fernando a la manera de Kierkegaard en sus ensayos sobre el amor humano⁶⁶. Fernando, a la inmediatez primera de lo estético, lo corpóreo, la impulsión del sexo, responde con una inmediatez más serena, mas personal, profunda y madura. La actitud ética no se opone a la estética, sino que va asumiendo la una en la otra. Por eso es reconocida la generosidad por Antonio. La opacidad de la existencia hedonista es vencida por la luz, la claridad de la existencia ética.

Paco, Fernando y otros viven una existencia esforzada, llena de exigencias éticas, que culminan, aun cuando haya malestar, en el entusiasmo y la serenidad de espíritu. Por eso se convierten en la narrativa pombiana en ricos de espíritu que diría Vándor.

La narrativa pombiana resalta por su imaginería femenina. Los personajes femeninos son tratados con una delicadeza y exquisitez sin precedentes. Estas figuras recuerdan a las de la escritora inglesa Jane Austen, en concreto, *Emma* (1815). La galería pombiana de mujeres es la representación de la virtud femenina. Imágenes representativas de las virtudes típicamente femeninas: La dulzura, la entrega, el silencio, la abnegación, la paz del alma. Son en su mayoría, como las mujeres de J. Austen, guapas, algunas bulliciosas otras, no, y, sobre todo, inteligentes e intelectuales, amén de estar algo mimadas, sobre todo por el autor/narrador. No olvidemos que Pombo aporta a la novela española contemporánea las cualidades humanas básicas, transformadas en materia novelable. Pertenecen a esta galería Carolina de la Cuesta.

“Los ricos de espíritu” (Vándor) no solo son mujeres, sino también están los varones de bien. Una característica de todos ellos: Todos están relacionados con la religión; todos han sido educados en la tradición cristiana.

⁶⁶ Cfr. *Dos diálogos sobre el primer amor y el matrimonio*, Madrid, Guadarrama, 1961.

Los hay láicos y los hay seculares. Tío Eduardo entre los primeros, Don Gerardo, entre los segundos.

Las fuerzas del mal también hacen acto de presencia en la narrativa pombiana a través de unos cuantos personajes. Con acierto, ya don Grumedán, en el *Amadis de Gaula*, advierte a todo hombre que todos estamos más inclinados al mal que al bien. Que “como las virtudes son ásperas de sufrir, y ay en ellas muy ásperos senderos ... y como todos naturalmente seamos más inclinados al mal que al bien... seguimos con toda afición aquello que más el presente nos agrada y contenta”. Recordando a don Grumedán, creemos que Pombo escribe fundamentalmente desde una muy clara conciencia de la contingencia y la limitación del hombre. Tal es así que en muchas ocasiones, el personaje es tratado con una piedad inusitada.

La presencia de la maldad está muy diversificada. Está desarrollada desde la infancia, a través de esos pequeños hombres, algunos, diabólicos, hasta las personas más adultas, incluso ancianas. En la primera narrativa, *Relatos sobre la falta de sustancia*, en el cuento “Tío Eduardo” ya se encuentra un narrador más aficionado a aquello que más le agrada y contenta que a otra cosa. “Yo tenía catorce años entonces...” (R, p.20). Siente envidia de Ignacio. Este narrador sufre de esos “amoríos sin domesticar” que se viven en casa de tío Eduardo, entre unos y otros; entre los de arriba, y entre los de abajo. O ese otro joven, Kus-Kús, el héroe de *El héroe de las mansardas de Mansard*, que intenta introducirse en la adolescencia con todo lo que ello lleva consigo. Intenta hacerlo fijándose en los tipos que tiene delante: tía Eugenia, Julián, Manolo. Tía Eugenia tiene su propio mundo el cual es presentado al lector a través de los ojos de Kus-Kús.

En la novela religiosa *El cielo raso*, el lector encuentra la polarización de los personajes en angelicales y luciferinos, según la constitución de su naturaleza o el vaivén espiritual en que se hallan situados por las llamadas del bien o del mal. Entre los primeros encontramos a Gabriel Arintero, entre los segundos, a un personaje complejo, Leopoldo de la Cuesta. Este personaje encarna el mal en estado puro. Vive en un piso grande, laberíntico, símbolo de cómo es él. Es una persona culta, sin embargo, la cultura no le oculta esa tendencia hacia la perversidad y la malevolencia.

En términos morales pombianos se van diferenciando el bien del mal a base del grado de ensimismamiento que existe en cada cual. Podría afirmarse que si los buenos se distinguen por sus aspiraciones personales, algo egoístas, los malos sufren de egolatría. Llegan éstos a una posición tan extremada que apenas son capaces de palpar la vida ajena. El mundo se reduce a su ser, la felicidad o la tristeza solo son ellos los que la sienten. Cuando él y el joven Esteban se distancian porque el chico ya no es tal, Leopoldo recuerda al chico, “has crecido y entre tú y yo no queda nada que arreglar o resolver” (CR, p.184). ¿Qué ha supuesto para Leopoldo hacerse cargo del chico?

Nada. “No tenemos ni siquiera recuerdos comunes”, “lo que recuerda [cada uno] es propio de cada cual y no es común a los dos” (CR, p.185). Con una frialdad propia de un ser extraño, Leopoldo saca lo peor de sí ante el chico, lo cual refleja cómo es el personaje en sí.

“¿Por qué no pruebas a ejercer tu poder ahí? Camélales a los dos [Carolina y Gabriel], juega con los dos, sácale lo que puedas a cada uno de los dos, eso te tranquilizará. Todos los sentimientos son al final fingimientos y trucos de la vida social de los humanos, claves para interpretarnos los unos a los otros, disfraces para presentarnos unos ante otros, trucos que usamos para salirse cada cual con la suya. Conste que todo esto te lo digo por tu bien...” (CR, p.185).

La inmoralidad del señor de la Cuesta es patente. El fin justifica los medios. El mal consiste en una presencia silente, discreta, pero con fuerza y poder. Por ello Pombo habla del mal no con mayúscula, sino con minúscula. El mal consiste en lastimar: “te lo digo por tu bien”. Leopoldo está haciendo daño al joven Esteban. Leopoldo entiende las relaciones desde la perspectiva de poder, una asimetría entre las partes. Para Leopoldo la persona es un objeto para usar y tirar cuando no cumple sus funciones. “Juega”, “sácale” a los dos. Leopoldo presenta el disimulo, la apariencia denunciando por Platón, como un medio de vida. Egoísmo, doblez, manipulación psicológica..., estos son los disvalores de Leopoldo de la Cuesta. Y el fin nunca los justifica.

La narrativa sexual está representada por la controvertida novela *Contra natura* (2005), una novela homosexual. También aquí hay una polarización muy marcada de personajes malévolos, luciferinos, frente a los benévolos y angelicales. Pombo, además, se encarga de presentar a través de esa polarización moral, dos generaciones de homosexuales muy marcadas: la propia, representada por los dos adultos de la novela: Salazar y Allende, y la nueva generación homosexual de la España democrática del año 2005. La novela está desarrollada en Madrid. Este segundo grupo está representado por Juanjo y Ramón Durán, dos jóvenes que viven de forma muy diferente la vida y su sexualidad. Desde estos cuatro personajes, Pombo reflexiona sobre una idea desarrollada en su narrativa: No hay homosexualidad, sino homosexualidades. Y desde este frontispicio, piensa y describe la forma de vivir de cada uno la orientación sexual de una manera sana, coherente, integrada y feliz. Los entes morales pombianos no son todo lo que deberían ser.

En la novela *Contra natura* el lector encuentra dos estadios antropológicos contrapuestos en el camino de la vida (Kierkegaard): El hombre ético frente al hombre estético. Estadio para el escritor danés Kierkegaard, nosotros seguiremos su pensamiento, significa un modo de concebir y realizar la propia existencia. Cada tipo de actitud ante la vida presenta una lógi-

ca peculiar, una articulación interna que engrana los diversos momentos de la actividad humana, llevando al hombre a situaciones de máxima degeneración o de plena autenticidad.

El hombre estético kierkegaardiano está representado en la novela por los personajes Javier Salazar y Juanjo Garnacho. La conciencia de Salazar es la representación del mal puro y duro. El lector se encuentra con una conciencian atormentada, reservada, embotada de desprecio, vanidad, soberbia y, sobre todo, afán de destrucción. Apenas comenzada la historia entre Salazar y Durán, en casa del primero, tras un encuentro erótico, Salazar se siente turbado y cohibido. Es la reacción del hombre voluble y de sensaciones kierkegaardiano.

“Se sentía sudoroso, se sentía incompetente, se sentía cohibido. Pensó, velozmente y con vergüenza, que ni siquiera era capaz de dejarse invadir por su propio deseo, que, por supuesto, sentía. Pensó que era en el fondo un pobre hombre vulgar, medio impotente. Todos estos pensamientos entorpecedores y negativos aumentaron su turbación. Esta turbación había de congelarse más tarde y, congelada, hincarse peligrosamente en el abstracto corazón de Javier Salazar” (CN, 12).

El narrador de esta cita anticipa las características de Salazar. Hombre inmediato, ya que se mueve en un nivel de sensaciones. Es el hombre de sensaciones atenido al goce y la seducción del instante huidizo, emerge en él el temor a la fugacidad del momento, del acontecimiento gozoso. En esta situación, se crispa su propio yo, reduciéndose a mero individuo, egoísta, interesado, polarizado. Se siente extraño hasta en su propio yo. Aparece ya lo que será un egoísmo exacerbado. En estas coordenadas, el narrador avisa sobre una adquisición terrible por parte de Salazar: el corazón “abstracto”.

El itinerario espiritual de Salazar culmina en la destrucción de los otros y de sí mismo. Este destino está implícito en el carácter demoníaco de su fuerza.

“Luego descubrió que Ramón Durán no se lo tenía tan creído, y a la vez, descubrió que era un chico crédulo y en parte muy ingenuo, y que era un alma cándida, un limpio de corazón. Y pensó burlonamente: Aprovecharé esta ocasión, la limpieza de este corazón tan joven, para ver a Dios, siquiera oblicuamente. Y sintió, como el picotazo de una avispa un día de verano, una descarga tonificante en su conciencia” (CN, 71).

El envilecimiento de Salazar es notable. En esa existencia ociosa e inútil, parasitaria y dilapidadora de sentimientos, Salazar se convierte en su propio esclavo de una incurable ligereza y una irrenunciable inconsistencia. Es una figura trágica y cómica a la vez en sí misma, patética e irritante para

el lector. Es audaz, frío, calculador, inflexible como se percibe a lo largo de la novela, es cínico además, despectivo, despiadado y brutal.

“Perdido estoy desde un principio /Nadie lo sabe aún aunque lo sepa”⁶⁷. Esta es la conclusión que saca el lector ante la figura de Salazar. Esa perdición es llevada hasta el final, cuando Salazar, desesperado, y delante de su antiguo compañero de seminario, Paco Allende, lleno de remordimiento, de culpa, de miedo, de fracaso, le espeta para hacer daño:

“¡Te largarás, sí, te largarás, hijo de puta, no sin antes oírme. Ahora te quedarás a oírme fascinado por el color puro de la mierda, la pestilencia pura, heces inalcanzables, fruto bendito de mi vientre: eso te interesa a ti más que a mí incluso y vas a oírlo! ¿O qué creías? ¿Creías que esto eran los encoñamientos tuyos? ¡No. Lo mío es contra Dios, un contradiós y va a oírlo! ¡De mí vas a saber esto lo último!” (CN, p.525).

La pasión domina a Salazar de un modo exclusivo y obsesivo, hasta el punto de que ya no es dueño, diríamos, de sí mismo, ni tampoco de sus acciones. Él sabe que para liberarse y librarse de esa fuerza, para recuperar su propia personalidad, ha de limpiarse de ese mal que le corroee desde antaño. Debe sacar toda esa podredumbre que le atenaza. Esta pasión consiste en un deseo de hacer daño al otro de una manera tan celosa y arrolladora que conduce fatalmente a herir al otro, a quedarse solo. Y el frenético deseo de ser el único en poseer a las personas, reduciéndolas a nada, a objetos, lo induce a matarlas después de haber obtenido de ellas el sexo. La pasión de Salazar tiene las características de la potencia del mal, que son la negación y la destrucción.

Esa pasión es manifiesta, por otro lado, a través de la sarta de improprios escatológicos que lleva a Salazar al delirio y la ebriedad. Pombo es muy dado a la escatología. El lector se enfrenta a un personaje ebrio, desesperado, fracasado y solo. El mal es percibido en estado puro, resultado de una voluntad demoníaca que se aprovecha incluso de una idea positiva —en este caso pudo haber sido, Dios—, para realizar su furia destructiva y su obsesión delictiva. El lector está ante un personaje ebrio de orgullo satánico, exalta su propia miseria, y es incapaz de ver en sí mismo y en los otros la cara de la persona humana, en especial la cara de su excompañero Allende que le quiere ayudar. Está hinchado de soberbia y de impudor. Ha degradado hasta tal punto su propia humanidad que yo no puede vivir sino en una atmósfera de suicidio: “... vas a saber esto lo último”. Poco después, Salazar, como otros anteriores a él, Ortega (*DI*), se lanza al vacío desde su casa.

La novela *La fortuna de Matilda Turpin*, Premio Planeta, 2006, Á. Pombo ha escrito una novela de fantasmas. En ella desarrolla una minucio-

⁶⁷ “Protocolos”, n° 3317, vv. 11 y 12, cfr. Á. Pombo, *Protocolos...*, o.c., p. 45.

sa labor de exploración de los complejos mundos interiores de los personajes que aparecen. La novela gira en torno al duelo de la difunta Matilda Turpin. Y desde él, como ya lo hiciera antes en las novelas, *El parecido* y *El hijo adoptivo*, narra las sutiles relaciones desarrolladas entre los personajes con la difunta Matilda, la protagonista ausente de la novela. Recuerda, de alguna manera, a la novela *El hijo adoptivo*, en la que también la historia y los personajes giran en torno a otra fallecida: La madre. Y como en muchas de ellas, también el resultado final es trágico.

El novelista ha logrado convertir a Matilda Turpin, mujer fuerte y de acción, en un espectro cuyo recuerdo e influencia avasalladora, transforma y trastorna el espíritu del resto de los protagonistas: El esposo —Juan, filósofo ensimismado y hedonista—, los hijos, los amigos y la servidumbre. El poder en cada uno y en todos a la vez es tal que esa extraña fuerza se manifiesta en la epifanía de lo negativo de cada uno. Matilda destapa una extraña realidad: Todos los personajes son extraños y fantasmas de sí mismos. Cada uno a su manera ha vivido una vida fingida, han representado un papel quizás ¿obligados? por la relación con la difunta. Entre todos ellos destaca su esposo Juan Campos, personaje éticamente cuestionable. Juan es un personaje complejo, cruel y dañino, es el único que busca con verdadero afán la venganza. Juan sigue la línea de personajes anteriores, tío Eduardo (*R*), Gonzalo Ferrer (*P*), Javier Salazar (*CN*).

Pombo, como en las otras novelas, se sirve de los personajes para mostrar reflexivamente una serie de valores morales, y a la vez, hacer una crítica social de cómo se viven esos valores. Una sociedad —a juicio del novelista— carente cada vez más de humanidad, manifestada a través de la ausencia de valores tan básicos como el amor, la piedad, la benevolencia y la tolerancia, así como el sacrificio y la entrega al otro sin condiciones.

Varios apuntes servirán de ejemplo para ver cómo es uno de esos personajes representante de las ideas pombianas. Tomemos a Juan Campos. Este personaje es el esposo de la protagonista Matilda Turpin, fallecida, y, por tanto, está en duelo. Deja Madrid, toma el tren que le lleva hasta el Norte de España, y llega al Asubio, la alta finca acantilada de sir Kenneth Turpin, el padre de Matilda (p.9). El lector sabe por los apuntes que da el narrador omnisciente que Juan Campos es ahora un viudo razonablemente rico. Llegado a la finca, el narrador hace una analogía a cerca del estado del tiempo y el corazón de Juan Campos. “Es casi de noche, tiempo cerrado y lluvioso, equivalente al corazón de Juan Campos” (p.11).

El lector va leyendo y va sumergiéndose en la conciencia de Juan Campos a través de la diligente dirección del narrador omnisciente. Y nos descubre en esa conciencia alguna que otra turbiedad. Juan Campos no era como aparentaba. No vivió tan feliz como se suponía. La vida familiar no era tan importante para él como debería haberlo sido.

“Los hijos –sobre todo Fernando– deberían ser su libro del desasosiego: ahí debería haber leído Juan Campos toda la inquietud y el desasosiego constante que jamás le inspiraron sus hijos o su esposa en vida de su esposa” (FMT, p.12).

¿Acaso hay una denuncia de dejación, olvido, de las obligaciones de esposo y de padre? Ese “jamás” y esa valoración indirecta están indicando mucho. Se sabe que es así porque unas cuantas páginas después, el narrador omnisciente hace al lector unos cuantos apuntes a cerca de la personalidad de Juan vista desde la conciencia de su hijo Fernando. Se ve claramente quién es Juan y qué representa su familia. La escena es la siguiente. Fernando, el hijo pequeño de los Campos, va a visitar a su padre, retirado del mundanal ruido en el Asubio. En la conciencia del joven emerge la mala experiencia que tiene de su padre. Hay un fuerte sentimiento de venganza del hijo hacia el padre.

“Fernando se propone desestabilizarle en el Asubio, por lo menos un fin de semana. ¿Qué menos que un desagradable fin de semana en pago a veintitantos años de desamor paternal?” (FMT, p.14).

El narrador vuelve a avisar al lector de algo que está sucediendo en la conciencia del joven hijo.

“Fernando Campos vibra con su automóvil en la alta velocidad de sus pensamientos envenenados. La adolescencia se le vino encima unos trece años atrás, coincidió con el despegar Matilda y el encerrarse Juan Campos en su despacho a leer y oír música de cámara de Brahms, conciertos para clarinete. Se sentaba a cenar con sus hijos y parecía dormido” (FMT, p. 14).

Matilda se abre al mundo, Juan se cierra a él. La esposa desarrolla sus potencialidades, el esposo se encierra en sí mismo, con sus cosas, como un caracol. El hedonismo de uno es patente. Entre el padre y los hijos se va levantando un muro emocional.

Un último apunte sobre Juan Campos visto desde otros ojos que los propios. Y son los ojos de su hijo Fernando que perciben a un padre ensimismado (p.15) y falso. Fernando ha visto en su padre doblez desde que le recuerda. En consecuencia, ahora, mayor, cree también que toda buena acción está aquejada “de una corriente subterránea de doblez”. Y eso es aplicable también a la situación propia. Por eso matiza:

“En el caso de su padre, la doblez le parece tanto más evidente cuanto menos capaz es de especificarla con precisión: por eso viaja al Asubio esta tarde llu-

viola... para desdoblar la doblez, desplegar la plegada doblez, desenmascarar al padre enmascarado, al matrimonio enmascarado. Y no hay mejor manera de desenmascarar a alguien que poner a prueba sus nervios. Los desquiciados saltan solos, explotan revelándolo todo” (FMT, p.16).

El estilo indirecto libre pone en contacto al lector con la conciencia del narrador y, desde ésta, la de los personajes. Aquí aparece el rencor, la venganza, la doblez, el egoísmo y la tan presente enfermedad nerviosa en los relatos pombianos. Fernando recuerda y no tiene un buen recuerdo e imagen de su padre Juan. Son los malos instintos los que tiene Fernando o por el contrario son los malos instintos los que caracterizan a Juan Campos, denunciados por su hijo. Según el hijo, en su padre esos vicios forman parte de él como su propio yo.

Hasta ahora el lector percibe a Juan Campos desde los ojos de los otros: su hijo Fernando. En directo Juan Campos saca su reverso, su lado oscuro delante de Angélica, y el lector se encuentra con un personaje con unos sentimientos malvados. Al final de la novela, cuando ha sucedido todo, hasta la tragedia: el suicidio de los domésticos Antonio y Emilia, Juan Campos y Angélica, su nuera, conversan sobre lo sucedido. Juan Campos saca a la palestra de la conversación su dialéctica más dañina y envenenada capaz de matar a toda persona que esté a su lado. Angélica capta esos dardos envenenados que lanza a doquier a través de la ironía y el sarcasmo. Angélica hace notar que está adulterando los sentimientos bajo un disfraz, que de ser verdad es terrible.

“Estás ocultado, con estudiada frialdad, tus verdaderos sentimientos, que no son, que no pueden ser tan terriblemente fríos como suenan...” (FMT, p.433).

La doblez denunciada por Fernando vuelve a aparecer en labios de otro personaje, Angélica. Ésta denuncia la distancia y la frialdad con que aparecen Antonio y Emilia, hasta hace unos días amigos, ahora, difuntos. Esta frialdad y esta distancia denotan el poco valor que tenían esas dos personas para Juan, como el resto de la familia. Es decir, a través de este discurso, Juan Campos está manifestando esos contravalores del desamor, la impiedad, el irrespeto, la deslealtad. El espejo moral del alma de un personaje y de una sociedad opulenta y progresista, altanera e inhumana.

Juan Campos contesta a Angélica con toda la fuerza de la palabra a través de una serie de juego de palabras mordaces, dañinas, que van al fondo de un yo para herirlo en lo más profundo, y para dominarlo. Angélica es utilizada aquí como si fuera una pieza de ajedrez, pieza que se la va arrinconando poco a poco hasta echarla de la acción.

“Lo nuestro es una cosa a dúo, Angélica. Y estas memorias, o este relato autobiográfico que hemos iniciado, sí requeriría una cierta metástasis por tu parte. Una cierta capacidad de metamorfosearte de vez en cuando en agitación y en duda: como ahora, que acabas de llamarme frío. El concepto de lo frío, Angélica, es melodramático. El malo es frío. La venganza se consume en frío. Los resentidos somos fríos. La inteligencia es fría. Los buenos en cambio son siempre acogedores, cálidos, calientes. Yo no sé bien lo que soy, ésa es la verdad. Y, ciertamente, con frecuencia no sé qué siento exactamente. Se me ocurren unas cosas y otras, pero no se me ocurren sentimientos apropiados: los sentimientos no son acontecimientos claros y distintos de mi vida mental” (FMT, pp.433-434).

Pombo hace que los personajes evolucionen a través de los diálogos, de los ataques y contra ataques en el escenario narrativo. En esta larga cita, el contra ataque de Juan a Angélica viene a condensar todo cuanto es Juan Campos: Un soberbio, un insolente, un tirano, y una mala persona. Kant en su *Antropología* afirma: “La soberbia consiste en exigir a otro despreciarse a sí mismo en comparación con el soberbio”. Juan es filósofo, igual que su creador, Á Pombo, y recurre al pensamiento binario para argumentar. Dos mundos bien definidos y muy claros: los malos y los buenos. La bondad es cálida, gélida la maldad. Y él, Juan, está en el lado del frío. Es esa persona metamorfoseada constantemente en su vida, en la vida con Matilda, que se ha acostumbrado al cambio. Resentimiento, venganza, frialdad, inteligencia. Las relaciones con sus hijos han sido frías, distantes. La relación con su esposa además de fría, ha habido distancia, pasividad. Juan se ha convertido en un esposo resentido, vengativo. Ahora, ante Angélica, emerge toda esa caterva agresiva de inhibiciones. Y la final no sabe quién es de verdad Juan.

Pombo hace un análisis metafísico de los personajes. Es decir, lo novelesco consiste en subrayar los conflictos de los personajes en sus caracteres marcados por la bondad o la maldad. La materia narrativa sirve al novelista como soporte de una teorización sobre las pasiones humanas, buenas y malas, apropiadas e inapropiadas. En suma: Á. Pombo viene a decir en su narrativa que el hombre se comprende a sí sólo si reconoce su condición trágica. El mal destruye todo lo que alcanza, así se desenmascara como negación, como destrucción, como un no ser; diríamos que como mal. Pero el mal no impera por doquier, es el bien quien en último momento tiene la palabra.

7. LA NARRATIVA ÁLVARO POMBO EN SUS TEXTOS.

7.1. Introducción.

Iniciamos con esta parte séptima el cuerpo de la tesis. Y lo hacemos con el desarrollo del tema elegido: El bien y el mal, ahora, en los textos seleccionados de Pombo. Este corpus está estructurado en dos ciclos muy marcados: uno, el ciclo de la falta de sustancia, y, dos, el ciclo de la sustancia o religación. El primero tiene dos partes: La parte primera (7.2) recoge la primera narrativa cuentística surgida en el exilio, nosotros la denominamos narrativa en sus orígenes. Y hace referencia a la etapa en que Pombo vivió en Londres (1966-1977), en la que, desde el punto de vista narrativo, fue redactado el corpus cuentístico nominado: *Relatos sobre la falta de sustancia*¹, y alguna que otra novela como *El parecido*².

La colección fue escrita a mediados de los setenta (Crespo López)³. El texto recoge doce cuentos cuyo eje temático es la homosexualidad de sus protagonistas, orientación sexual vivida desde la culpa y la inaceptación de la misma; en una palabra, una sexualidad reprimida, y por tanto, vivida como mal. Ése es el gran mal de todos los protagonistas de los cuentos del exilio. Los hay también heterosexuales, aunque predomina la homosexualidad en toda la diversidad de personajes, desde profesores, hasta sacerdotes (Genaro) y gentes sencillas de la ciudad, como Luzmila. En muchos de los relatos, Pombo refleja la Inglaterra de los años setenta⁴. Es decir, cómo viven las gentes de la ciudad postindustrial, donde la soledad, la individualidad, el miedo al otro ya empieza a hacer mella en el sujeto. Un ejemplo de cuanto decimos se encuentra en el cuento “Las silenciosas tazas del desayuno” (R). Invisibilidad y cotidianidad se mezclan: “Todo lo que sucede, sucede sin ser visto”(R, p. 48). Hay, por tanto, en todos esos cuentos, una denuncia de la sociedad postindustrial.

La segunda parte (7.3) es un poco más amplia, en ella recojo toda la narrativa de la insustancia. El ciclo es llamado como “la falta de sustancia”, y acoge las novelas escritas entre 1979 y 1986. El corpus está formado por las novelas: *El parecido*, *El héroe de las mansardas de Mansard*, *El hijo*

¹ “El mejor empleo fue el de telefonista de un banco, el oficio con mayor número de suicidios. Yo no me suicidé, escribí muchísimo, así surgió *Relatos sobre la falta de sustancia*”, en “Siempre tuve sentimiento de culpa”, diario *La Vanguardia*, edición del 27 de enero de 2001, p. 27.

² “Yo escribí *El parecido* en Londres”, en Morales Villena, G., “Entrevista con Álvaro Pombo. Tan precioso licor”, *Í*, nº 476-77 (1986)19a.

³ Crespo López, M., *Relatos sobre la falta de sustancia y otros relatos*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 61. Cuando teníamos redactado esta parte de la tesis, hacia el año 2010, Crespo López publicó en 2013 la edición crítica que citamos. Nos valemos de ella en la revisión que hacemos del trabajo.

⁴ “En varias historias de los relatos intento reflejar la Inglaterra de los años 1970-75”, en Morales Villena, o. c., p. 20a.

adoptivo y *Los delitos insignificantes*⁵. El mal de los protagonistas radica en no atreverse a ser lo que cada uno es, porque cada uno de los héroes está ensimismado. En opinión del propio autor, “el personaje gira sobre sí mismo y no es capaz [de salir] fuera de sí”⁶. La insustancia está en vivir el mundo, la vida, la propia existencia como evanescente, vivirla desde una experiencia fragmentada y, por lo tanto, inconexa. Es decir, “falta de libertad” (Pombo)⁷. Toda la realidad viene a ser, para todos ellos, como aparente⁸. Por consiguiente, el mal, los problemas de los entes literarios pombianos son “problemas de interior” (Pombo)⁹.

Junto al mal de la insustancia, el no ser, la falta de, la homosexualidad es otro de los temas presentes en todo el ciclo. Tal es así que el ciclo termina con una novela muy atrevida: *Los delitos insignificantes*, novela abiertamente homosexual, cruda y dura. Y novela embrión de otra posterior publicada en el 2005: *Contra natura*.

La tercera parte (7.4) de esta parte VII, está compuesta por la narrativa de la sustancia o religación. Novelas escritas entre 1990 y 2005. En este ciclo, Pombo comienza con la poética del bien, y lo inicia con la novela *El mentro de platino iridiado*. Un ciclo en el que se desarrolla qué es ser bueno, y por consiguiente, qué es ser un ser sustanciado. Ciclo con las novelas más premiadas, es decir, Pombo ha adquirido calidad en su narrativa, por tanto, esa calidad es reconocida por la crítica. Pombo recibió los galardones siguientes: Premio de la Crítica, 1991 con *El mentro de platino iridiado*, Premio Nacional de Narrativa, Finalista Premio Europeo de Literatura Aristeión y Premio Ciudad de Barcelona, con la novela *Donde las mujeres*. Premio Fastenrath de la Real Academia Española con *La cuadratura del círculo*. Esta novela no forma parte de nuestro corpus de reflexión. Premio de Novela Fundación José Manuel Lara 2001 a la mejor novela publicada en español con la novela *El cielo raso*, y Premio Salambó y Premio Ciudad de Barcelona por la ficción *Contra natura*.

Termina esta reflexión, apartado 7.5, con la literatura reciclada, literatura así llamada por el propio narrador, *Cuentos reciclados*. Una colección de once relatos breves totalmente diferentes, en el tono y en el contenido, a los anteriores (1977). Una de las diferencias entre los primeros (1977) y estos segundos (1999) es la temática, diversa, entre la que no se encuentra la homosexualidad, tan presente en los primeros relatos.

⁵ Pombo hace notas que el ciclo de la falta de sustancia está compuesto por cinco trabajos. Indica: “[...] los *Relatos* y las cuatro novelas siguientes [*El parecido*, *El héroe...*, *El hijo adoptivo* y *Los delitos...*] constituyen un ciclo, el ciclo de la falta de sustancia. Es un ciclo de cinco partes, y es clarísimo que hay un desarrollo progresivo...”, Morales Villena, o. c., p. 19a.

⁶ Ibid, o. c., p. 19a.

⁷ Ibidem.

⁸ Cfr., la confesión del cuentista en el “Prólogo” a *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 10 y 11, n° 6.

⁹ Morales Villena, o. c., p. 19b.

7.2. La narrativa del exilio. *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977)¹⁰.

7.2.1. Introducción.

En el año 1977, Álvaro Pombo deja Londres y vuelve a Madrid. Había vivido allí desde su exilio, ¿voluntario o forzado?¹¹, desde 1966. Se iniciaba así un proceso que todavía no ha concluido de poesía, narración, artículos y otros asuntos literarios. Nosotros dejamos la poesía, los artículos y demás subsidios literarios, para centrarnos en la novela y en los cuentos.

Pombo había dejado España por razones ideológicas y, sobre todo, de orientación sexual, según da a entender en la novela *El cielo raso*. Novela muy autorreferencial, como lo es *Relatos*, así lo destaca el profesor Aranguren en el “Prólogo”¹². En *El cielo raso*, Gabriel Arintero (¿Pombo?) se va a Londres después de haber sido pillado, por la policía, en la Plaza de España de Madrid, a altas horas de la madrugada, flirteando. Son tiempos de invierno y de hibernación de la sexualidad en España. Corría el año 1966. Por ello, es llevado a la comisaría y le es aplicada la Ley de Vagos y Maleantes. Salido de la cárcel, Gabriel deja Madrid y huye a Londres. Allí vivió durante once años.

Los once años londinenses (1966-1977), el tiempo del exilio, son si no fundamentales para la biografía¹³ del novelista, sí importantes para la producción literaria¹⁴. Pombo no solo se dedica a trabajar de telefonista en un banco (Urquijo), y de limpiador doméstico, sino también a reestudiar la carrera de filosofía, a leer literatura anglosajona y a escribir. Por esa razón es llamado por algunos críticos “novelista británico” (Veredas, 20-11)¹⁵. Fruto

¹⁰ Manejamos la edición: Pombo, Á., *Relatos sobre la falta de sustancia*, Barcelona, Anagrama [Narrativas hispánicas], 2005. A partir de ahora se citará por esta edición y aparecerá como *R*

¹¹ “Yo me fui a Inglaterra en el año 1966, expulsado de España, en circunstancias difíciles [...] Son cuentos muy poéticos, en los que ya está presente el tema de la homosexualidad por el que me echaron de España”, Eymar M., y Bustos, J., entrevista a “Álvaro Pombo”, en *Silencios. Revista de creación y pensamiento literario*, nº8 (otoño de 2006)4-6.

¹² “Prólogo”, *Relatos...*, o. c., p. 8.

¹³ “Yo fui en Londres, desde que llegué en 1966, una combinación de ser fantasmal y ser realísimo. Desde el punto de vista autobiográfico tuve una intensa actividad, mayo que nunca: me gané la vida durante los primeros años como “cleaner” en Bettina Staff Agency.[...] Hice de nuevo mi vieja carrera de filosofía en el Birkbeck Collage durante cuatro años, a continuación, telefonista, *seitchboard operator*”, en Pombo, Á., “Londres o la negación como fertilidad”, *Mercurio*, nº 122(junio-julio, 2010)18.

¹⁴ “Londres es la gran melancolía, conciencia de la gran desproporción entre lo que anhelamos y lo que logramos: la acción creadora, que dimana amargamente de la melancolía a la vez regocijante. Londres fue —en su vacío— tan paradigmáticamente repleta de actividad inventiva, como la Tierra de Campos en el suyo. Puede uno en Londres desaparecer: dejar de ser visible, volverse invisible. El encanto de Londres fue que puede, con gran facilidad, dejar de ser, y mi basura autobiográfica dejó de ser conmigo por un tiempo, y escribí buenos versos, muy buenos, y algún cuento: *Relatos sobre la falta de sustancia*, sobre mi propia inexistencia cuya energía narrativa me ha durado hasta la fecha. Londres fue para mí como el páramo castellano: una inmensa negatividad fértil”, en Pombo, Á., “Londres o la negación como fertilidad”, o. c., p. 19.

¹⁵ Veredas, R., “La impostación de la voz femenina: la construcción de la subjetividad en *Donde las mujeres*, de Álvaro Pombo”, en *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo*

de la soledad, las lecturas y de las experiencias callejeras de la City, todo ese material es convertido en texto literario. En Londres es fraguada la colección de cuentos *Relatos sobre la falta de sustancia*, aunque publicados en España en 1977 en la Editorial *La Gaya Ciencia*, colección que dirige en ese momento Rosa Regás¹⁶. Pombo tiene 37 años¹⁷. La razón de esta publicación no es otra que la necesidad¹⁸. Había publicado ya *Protocolos* en 1973, con 34 años, y con escasísimo éxito. Ahora pretende volver a España. Y una forma de hacerse sitio en España era a través de la prosa, dado el fallido resultado de la poesía. Ésa, a juicio del autor, era la única manera de acceder al mundo literario español y a su mercado. Sin embargo, no tuvo éxito. Los manuscritos fueron rechazados, como mínimo, por tres editoriales. La razón que dieron fue el título del libro: las sustancia; lo veían “raro”. Según Pombo, “el concepto de ‘falta de sustancia’ tenía como un regusto, en negativo, a cocido madrileño”¹⁹. Una vez aceptados por la editorial *La Gaya Ciencia* y publicados en el mercado, los cuentos (1977) tampoco lograron el reconocimiento público que se esperaba, aun cuando estaban prologado por el profesor Aranguren. Como ha recordado otro profesor, Mainer, “el éxito popular no acompañó a aquella empresa que pronto fue pasto de saldistas”²⁰, quizá por la sorpresa del título filosófico a los lectores de 1977, no acostumbrados al concepto de sustancia.

Se puede afirmar que la narrativa del exilio es el fundamento, el embrión, de toda la producción novelística y cuentística de Pombo, temática desarrollada después de una y otra manera (*Variaciones sin repetición*)²¹ en su ya larga obra narrativa. Es decir, las notas (temas) que irán apareciendo, novela tras novela, como la religión, la homosexualidad, la traición, la insustancialidad, el miedo²², la culpa, la soledad²³ no querida y la reflexión litera-

Hidalgo Bayal, AA.VV. (*Editores*), Madrid, CEU-Ediciones, 2011, p. 65. Yo manejo la edición de Internet: <http://www.ceuediciones.es/documents/ebook4.pdf>, consultado el 20 de julio de 2011.

¹⁶ Pombo, Á., “Rosa Regás era la última esperanza después de haber sido rechazado por tres editoriales”, en *El Cultural, El Mundo*, edición 20/09/2007.

¹⁷ Sanchís, I., “Siempre tuve sentimiento de culpa”, en diario *La Vanguardia*, edición del 27 de enero de 2001, p. 27.

¹⁸ “[...] me convertí en narrador y en novelista a partir de 1977, con la publicación de los *Relatos sobre la falta de sustancia*, porque no pareció posible regresar a España después de doce años sin alguna clase de libro que tuviese una cierta posibilidad de aceptación comercial. Uno podía tratar de presentarse en España como novelista, aparte de como oficinista, pero era imposible presentarse sencillamente como poeta, con solo un libro de poemas publicado”, en Pombo, Á., “Verosimilitud y verdad”, Madrid, 20 de junio de 2004, p.11.

¹⁹ *El Cultural, El Mundo*, edición 20/09/2007.

²⁰ Mainer, J. C., *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama (Colección Argumentos), 2005, p.270

²¹ Por ejemplo, el cuento “Tío Eduardo” es visible en la primera novela *El parecido*. “Sugar-Daddy” es el embrión de las novelas *Los delitos insignificantes* y *Contra natura*.

²² Por ejemplo, en el cuento “Sugar-Daddy”, Pombo desvela ya en el primer párrafo la situación del protagonista con una frase que resume por completo la historia: “El miedo se volvió madriguera y le arropaba en un complejo sistema de prudencias, disfraces, ambigüedades, silencio”, en *Relatos*, o. c., p. 126.

²³ “En Londres estuve muy solo”, Sanchís, I., “Siempre tuve sentimiento de culpa”, o. c., p. 27.

ria, darán forma a las narraciones posteriores. Esa temática va configurando uno a uno los cuentos de 1977, un tanto poéticos y filosóficos, y “raros”, denominados: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977,1985a)²⁴.

Los materiales que construyen *Relatos* son muy diversos. Están los elementos personales de su vida. “Toda novela, —o relato corto—, por pulcra y extraplana que parezca en los disquetes y ordenadores personales de las gentes, siempre es, en el fondo, un barrigón, un útero tragón, una enumeración de un montón de sentimientos y de cosas que el novelista, por más que quiera, jamás podrá acabar de enumerar”²⁵. Vienen después las circunstancias y experiencia existencial de Londres, entre las que se recoge el aislamiento de la City²⁶, tanto propio como ajeno. Como bien recoge en los *Relatos*: La “soledad más grande de la cual nada puede pensarse”. En Londres, indica el novelista, “fui un fantasma”, “ahí vi el rostro familiar de la confusa muerte”. “Ninguna caverna fue más triste”²⁷. Esa desoladora experiencia londinense es recogida, antes que en *Relatos*, en *Protocolos* (=Pr) y en *Variaciones* (=V). En Pr leemos: “Volví solo /Atravesé el parque dos hombres se hurtaban tras los árboles. /Al llegar/ a mi habitación herviré medio paquee de spaghetti”²⁸. Pero esta situación es recogida y descrita, como en ninguna parte, en *Variaciones*. En el poema decimosexto, el yo lírico (Pombo) afirma: “Yo no soy de esta ciudad ni de ninguna /he venido por casualidad y me iré por la noche /aquí no tengo primos ni fantasmas. [...] Cenaré temprano y antes de que salgan del cine las parejas de novios/ habré dejado de ser en la mirada enumerativa de la estanquera”²⁹. Esta lacerante soledad queda reflejada después en *Relatos* y en las novelas *El cielo raso* y *El metro de platino iridiado* a través de sus protagonistas, Gabriel Arintero y Gonzalito. Los dos no hallan en Londres la clave de la felicidad, como tampoco Pombo, y del conocimiento. “Londres fue humillante” indica Gonzalito (MPI, p. 234).

Después está el tema de la homosexualidad³⁰, inhibida, que traía de España, visible también en los poemas: “Atravesé el parque dos hombres se hurtaban tras los árboles” y en los personajes Gabriel Arintero (CR) y Gonzalito (MPI). La homosexualidad es convertida en tema. Razón, en la conciencia de Pombo hay una “búsqueda de la aceptación y de la normalidad”, y

²⁴ Nosotros manejamos la edición de Anagrama, segunda edición: junio 2005. A partir de ahora aparecerá como *Relatos*; y todas las citas se refieren a la citada edición: 2005.

²⁵ “Prólogo” n° 3), Pombo, Á., *Cuentos reciclados*, o. c., p. 9.

²⁶ Cfr. Pombo, Á., “Londres o la negación como fertilidad”, en *M*, n° 122 (junio-julio, 2010)18-19.

²⁷ Cfr., “Variación segunda” en Pombo, Á., *Protocolos (1973-2003)*, Prólogo de J. A. Marina, Barcelona, Lumen, 2004, p. 92, vv. 11 y 19.

²⁸ Cfr. Pr., *Protocolos*, o. c., p. 63, vv.5-10.

²⁹ Ibid, o. c., p. 113, vv. 1-3.10-12.

³⁰ “Repito el tema de la homosexualidad: <Quizá porque soy homosexual. En mis relatos este tema lo trato como una búsqueda de la aceptación y de la normalidad, no como una rareza. Es algo que forma parte del ser humano. Y esos personajes viven su homosexualidad como un aspecto más de sí mismos sin voluntad propagandística o de ocultación>”, Trenas, P., “Álvaro Pombo, la inquietante placidez del gato”, en *ABC. Sábado cultural*, edición del 1 de marzo de 1986, p. Vd.

no la presentación de “una rareza”, indica el escritor³¹. Quizá por eso, una gran parte de los personajes de los cuentos, y de las novelas, son homosexuales. Además, cada uno de esos homosexuales vive la orientación sexual como un estigma. Como indica Martínez Expósito, “en los cuentos de Pombo encontramos el tipo de homosexualidad más fácilmente identificable con el discurso tradicional: la homosexualidad es un delito o un pecado o una falta que hace del homosexual un reo ante sí mismo o ante una ley superior”³². El binomio religión/homosexualidad es una constante. La homosexualidad en estos cuentos está fuertemente culpabilizada.

Un elemento que sirve de argamasa a todo el mundo personal, autorreferencial, es la riqueza cultural que le aporta todo el campo cultural, tanto la filosofía inglesa como la narrativa anglosajona del siglo XIX. Dentro de la narrativa inglesa, y de la filosofía también, está Iris Murdoch³³. Las referencias filosóficas, más o menos explícitas, en la prosa cuentística, son notables, van desde Platón y Aristóteles, luego San Agustín³⁴, Heidegger y Husserl, hasta otro de los filósofos admirados por él: Sartre. Sabemos por el propio escritor que la filosofía es un “lugar de caza”, en el que se entra con una clara intencionalidad: “se va a robar y de cuando en cuando se caza cosas espléndidas y en ella se puede robar a mansalva”³⁵.

Para la comprensión de *Relatos* es importante tener presente algunos aspectos. Uno, Pombo inaugura con ellos la literatura de la “falta de sustancia”, o también llamado el ciclo de “la falta de sustancia”. Dos, empieza a escribir, como indica el propio Pombo, más que “narraciones realistas”, unos “relatos de psicología-ficción”. Y un tercero, Pombo se sirve de la narración para reflexionar sobre la “naturaleza de la narración” (Masoliver Ródenas).

La “sustancia” es una categoría filosófica (metafísica). Desde un punto de vista de la metafísica aristotélica, lo que el ser es en sí mismo, el fundamento. Y desde la portación de la etimología, *substantia* < *substantia* < de *substo* < de *sub* y *sto* = “Resistir, mantenerse firme”, “estar debajo”³⁶. Sustancia, por tanto, vendría a ser lo que da fundamento al ser, lo no inmutable, lo permanente. Cuando no se da ese fundamento, hay falta de firmeza,

³¹ Trenas, o. c., p. Vc.

³² Martínez Expósito, A., *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <<queer>>*, Barcelona, Laertes, 2004, p.118.

³³ “Mi conocimiento de la Inglaterra real –escribe el novelista cántabro– se produjo, en gran medida, a través de y por analogía con la lectura de la obra de ficción de Iris Murdoch”, en Memba, J., “Lumen rescata toda la obra de Iris Murdoch”, en *elmundolibro.com*, lunes, 15 de diciembre de 2003, consultado el 26 de octubre de 2013.

³⁴ “Todos los problemas de mis personajes son problemas de interior. Es, digamos, una investigación del *Noli foras ire* ... de San Agustín”, en Morales Villena, o. c., p. 19b.

³⁵ Trenas, o. c., p. Va. Eso mismo afirma en otro de los textos: “De las narraciones y sus filosofías furtivas”, donde se confiesa: “haber robado el color de la filosofía...”, texto recogido en Pombo, Á., *Alrededores*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 225.

³⁶ Voz: “substantia” en Blázquez, A., *Diccionario latino-español*, Madrid, Gredos, 2012, pp. 1512 y 1513.

de sustentación; falta de “entidad”³⁷. Por tanto, el personaje está enfermo (<*in-firmus*, no firme), por eso el autor denuncia la falta de sustancia.

¿Y qué entendía, en ese momento, Pombo por falta de sustancia? Según el propio narrador una triple postura, tanto existencial como narrativa. A saber. Por un lado, una “situación del narrador”, por otro, “de los personajes”, y en tercer lugar, “del mundo”. ¿Qué caracteriza, entonces, esa situación?: La “evanescencia” de todo cuanto rodea al narrador. Éste percibía la realidad de una manera “fragmentada”, tanto los objetos de su experiencia, como los sujetos, en este caso, los entes literarios. En concreto: “Había apariciones de sentimientos o de realidades, pero no parecía que el narrador pudiese sostenerlas o creerlas sustantivas más allá de su relato. Aquél narrador llegó a decir: <<Todos los sentimientos me parecen fingidos>>, que viene a ser como decir: Todas las realidades me parecen fotogramas”³⁸. Ese narrador es Pombo.

Finalmente, el novelista entiende por falta de sustancia una actitud tanto en las personas como en los héroes narrativos. Así lo denuncia a Morales Villena en la entrevista que éste le hace. En ella el novelista identifica la falta de sustancia con el “individualismo”, según él, “es lo mismo”³⁹.

Por psicología-ficción hay que entender el estudio de la psicología de los personajes, la forma de ser y de actuar de los entes ficticios y de las situaciones que crean y están. La fuente está en la filosofía. Para desarrollar la ficción, indica Pombo, “tengo que servirme de una noción de ficción estrictamente husserliana. Para Husserl, el elemento que constituía la vida de la fenomenología y de todas las ciencias eidéticas era la ficción”. Es decir, aplicado a la narración, “analizar las pasiones humanas, las circunstancias en que nos movemos los seres humanos, en el modo fenomenológico de la pura posibilidad”. Pombo pone en la palestra literaria “modos de ser esenciales” que pueden ser descritos en toda su complejidad⁴⁰. “Me interesa captar los personaje vivientes”, “mi preocupación al captar la psicología es anglosajona”⁴¹. Por tanto, *Relatos* son una investigación minuciosa de la psicología de una serie de entes ficticias y de las situaciones ficticias en que se mueven.

³⁷ Cfr., Morales Villena, o. c., p. 19b.

³⁸ “Nº 6, Prólogo”, Pombo, *Cuentos*, o. c., p.11. En una entrevista hecha por Villar Flor a Pombo para la revista *Fábula*, Pombo contestaba así: *Relatos sobre la falta de sustancia* “es el título de un volumen de relatos que escribí hace unos años, que resume el talante de mis obras anteriores a 1990. Yo vivía en un mundo de apariencias, por así decirlo. No es que negara la existencia de la realidad, pero el temple de ánimo con que la percibía me presentaba un mundo que se deshacía, irreal, en el que las realciones y los efectos no duraban. En esa época yo vivía la realidad como un sistema inconexo de emociones que no casan entre sí. Un mundo fenoménico, cuyos fenómenos no estaban realmente conectados mutuamente. Las cosas no tenían finalidad o parecían no tenerla. Por tanto la falta de sustancia es la falta de apoyos. Si las cosas no tienen sustancia [...] no son más que apariencias. Yo veía el mundo como todo apariencia, algo que no daba para más”, en Villar Flor, C., “Charlando con Álvaro Pombo”, *Fábula, revista literaria*, nº 3 (invierno de 1997)50-51.

³⁹ Cfr., Morales Villena, o. c., p. 19c.

⁴⁰ Cfr. *Verosimilitud y verdad*, o. c., p.11.

⁴¹ Trenas, P., o. c., p. Vc.

Pombo gusta pensar sobre la palabra hablada, sus obras están caracterizadas por la oralidad⁴², la palabra escrita y el pensamiento. Habla, cuenta y, a la vez, escucha lo que está oyendo. Fr. Luis de León decía que había que pesar y medir las palabras y poner aquellas que encajaban en la narración. Pombo también. Por tanto, la obra narrativa pombiana tiene una “peculiar visión de la naturaleza filosófica del lenguaje”, con el añadido de “un distanciamiento que le permite descubrir los distintos niveles expresivos”, “del más noble al más rastrero”, además de que el escritor “hace una lectura moderna del lenguaje religioso a través de Eliot” (Masoliver Ródenas)⁴³, muchos de los ingredientes presentes en los cuentos *Relatos*.

Relatos es quizá, en opinión del E. Calabuig, el libro “más desesperado, más sin salida”, en el que Pombo expresa “ese temor a que la muerte <limpia y firme, definitiva y clara> de todas las criaturas (incluidos perros, pájaros, peces y moscas) quedara sin remisión”⁴⁴. Para Martínez Expósito, *Relatos* vienen a ser una superación de la infancia perdida. En cuanto a los personajes, el crítico no acaba de verlos, pues “son seres anodinos que carecen de la sustancia necesaria para protagonizar grandes historias”⁴⁵. Quizá por eso, la interpretación de relatos está en la consideración de que “la naturaleza del mundo de los sentimientos y de la conciencia reside en su endeblez ontológica”⁴⁶.

Así pues, Álvaro Pombo empieza su trayectoria narrativa en las letras españolas con un conjunto de “cuentos” titulados: *Relatos sobre la falta de sustancia*. Y a finales de los años noventa publicó una segunda colección bajo el título de *Cuentos reciclados* (1997). Estas dos colecciones de cuentos no recogen toda la producción cuentística pombiana, ésta está dispersa por diferentes medios, unos, recogidos en los *Cuadernos del Norte* (1984)⁴⁷, otros, en la *Revista de Occidente* (1989), además de otras revistas y publicaciones en la Web⁴⁸.

7.2.2. La crítica textual y los cuentos.

Relatos son cuentos un tanto desgraciados. No porque contengan más o menos gracia, sino por la poca o apenas gracia que hicieron. En la primera

⁴² De hecho todos sus trabajos sufren un triple proceso oral, que depura todo aquello que sobra o falta, antes de seguir al mercado.

⁴³ Masoliver Ródenas, J. A., “Álvaro Pombo. Agonía y resurrección de la novela”, en Q, n°209 (diciembre, 2001)20.

⁴⁴ Calabuig, E., “Álvaro Pombo: la exaltación y el Reino”, en *Nueva revista*, n° 77 (septiembre-octubre, 2001)134.

⁴⁵ Martínez Expósito, o. c., p. 120.

⁴⁶ Mainer, o. c., p. 273.

⁴⁷ N° 24 (marzo-abril), “Reencuentro”, pp. 36-38; y “Al-Ablaq”, pp. 39-43

⁴⁸ Á. Pombo, “La casona”,

<http://www.ite.educacion.es/w3/recursos2/narrativa/31pombo/relato.htm>

época, su contenido no gustó ni a los lectores ni a la crítica literaria. En relación con los consumidores, la prueba fue que fueron olvidados, y estuvieron en los saldos de algunos grandes almacenes⁴⁹. En cuanto a los segundos, la crítica y los críticos, hubo de todo. Hubo cierta distancia de cortesía, como la tuvo Aranguren con su alumno Pombo. El tono del propio prologuista de *Relatos*, Aranguren, ya anticipa algo, pues es un tanto significativo. “Para mí – indica el profesor– el libro es <<raro>>”, más que por el asunto, la homosexualidad, “por lo enunciado en el título mismo”. Líneas después, el prologuista indica que el libro abunda en imágenes

*“intransitadas de expresión a veces rebuscada, como de quien hace tiempo que vive fuera y no se percata enteramente del cambio social del país, especialmente de la juventud, y con gusto, a mi modo de ver innegable, por un cierto esnobismo” (R)*⁵⁰.

Martínez Cachero escribió de él que los protagonistas son “más bien amorfos e incongruentes” y carecen de “mayor emoción”. Luego se fija en el autor, e indica que a Pombo le sirven de “pretexto”, a veces, para “no muy pertinentes divagaciones”⁵¹.

En el lado de la buena crítica están Masoliver Ródenas y Suñén. El primero suscribe que “si los *Relatos* sorprendieron fue porque se salían impunemente de los cánones del cuento”⁵². Sin embargo, el mismo crítico deja bien claro que *Relatos*, junto a otras dos novelas: *El metro de platino iridiado* y *Donde las mujeres*, los tres trabajos “son, para mí, los tres títulos más importantes de la narrativa actual, la que surge con la agonía del franquismo”⁵³.

El segundo, Suñén⁵⁴, ve en la colección originalidad y hermosura; “Estoy ante un libro original y hermoso”⁵⁵. ¿Dónde radica esa originalidad y hermosura? Para el crítico en varios aspectos: en el lenguaje, en la capacidad de evocación, el valor de la ternura que aflora por doquier, con el añadi-

⁴⁹ Así lo hace saber J.C. Mainer, no solo los cuentos de Pombo, sino también el trabajo: *Ritmo lento* (1962) de C. Martín Gaité. Ambos trabajos gustaron poco a los lectores. En el caso de Pombo, recuerda Mainer, “[n]o debió extrañar a los parroquianos de Rosa Regás en la Gaya Ciencia, habitualmente surtidos de ensayos de esa naturaleza o de narraciones de abolengo benetiano, pero lo cierto es que el éxito popular no acompañó a aquella empresa que pronto fue pasto de los saldistas (lo ha recordado con mordacidad el propi Pombo)”, en Mainer, J.C., *Tramas, libros, nombres. Para comprender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama (col Argumentos), 2005, pp. 267 y 270. Aparecerá como Mainer, 2005.

⁵⁰ “Prólogo”, o. c., p. 8

⁵¹ Martínez Cachero, J. M., *La novela española entre 1936 y fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 2006, p. 649.

⁵² Cfr. “Álvaro Pombo. Agonía y resurrección de la novela”, *Q*, n° 209 (diciembre de 2001)19b.

⁵³ Rico, F., *HCLE. 9/1*, J. García, *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 303. Cfr., “Nuestro narrador más genial” en diario *La Vanguardia*, edición del 17 de mayo de 1996, p. 47.

⁵⁴ Suñén, L., “Álvaro Pombo: La realidad y sus disfraces”, en *Í*, n°448 (marzo de 1984)5.

⁵⁵ *Ibid*, o. c., p. 5a.

do de la ironía. El crítico resalta en todo momento de su reseña “la capacidad” del autor. Una gracia especial que Pombo ha recibido y ha desarrollado con muchas horas de trabajo⁵⁶.

Para el crítico, los más hermosos cuentos del libro son por ese orden: “Luzmila”, “Un relato corto”, “Las deliciosas tazas del desayuno”, “Sugar-Daddy”. Pero el mejor de todos, a su juicio, es “esa espléndida narración que es ‘El cambio’”⁵⁷.

Termina la reseña con una valoración laudatoria de *Relatos*. Para el crítico, “[E]l libro de Pombo es la magnífica revelación de un narrador distinto”. Lo que para unos era una rareza, para otros es una virtud. “*Relatos* es uno de los libros más importantes aparecidos en este año [1984] en que la narrativa española parece despertar de un largo sueño”⁵⁸.

Sin embargo, los mismos cuentos hoy son leídos por muchos críticos, y no tan críticos, por la notoriedad de su autor ya consagrado gracias al reconocimiento de su valía. Esa valoración es manifiesta a través de la concesión del I Premio Herralde de Novela (1983) que recibió con *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), y a la vez, caso insólito, finalista con otro trabajo titulado *El hijo adoptivo* (1984). En la actualidad se hacen reseñas de todos ellos, muchos años después de su aparición en el mercado español⁵⁹.

Las reseñas y los críticos interesados por los cuentos pombianos que surgieron ocho años después (1985) de su aparición (1977) en la palestra literaria, dice mucho del interés que suscitaron en los círculos literarios. ¿Qué hace de interesante diez años después de su publicación esta cuentística? ¿Por qué en su tiempo -1977- los críticos no se hicieron eco de ellos? Todavía hoy son pocas las antologías literarias españolas que se hacen eco de la literatura pombiana. La casi más fresca de todas ellas, *La Historia de la literatura española* dirigida por J.C. Mainer (2011)⁶⁰, se hace eco de Álvaro Pombo, pero no recoge nada acerca de *Relatos*. Comienza la referencia del escritor con la novela ganadora del premio Herralde de novela, *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983).

Relatos es un conjunto de cuentos poco editados desde el mismo instante de su composición, además de poco leídos, salvo los poquísimos críticos interesados por la prosa pombiana. Además de escaso interés suscitado, los cuentos están muy poco estudiados en su conjunto. En ese grupo limitado de

⁵⁶ “Estudio muchísimo las cosas, las frases. Hago Numerosísimos ejercicios de descripción lingüística de los personajes: lo que se dice, cómo se dice... Tomo notas en mis cuadernos”, en Morales Villena, o. c., p. 20a.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Por ejemplo, Crespo López, M., ha publicado un volumen en Cátedra titulado: *Relatos sobre la falta de sustancia y otros cuentos*, Madrid, Cátedra [Letras hispánicas, n° 722], 2013, con una introducción muy bien documentada.

⁶⁰ Cfr., Gracia J., y Ródenas D., “Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010, dirigida por J.C. Mainer, Barcelona, Crítica, 2010, pp.852-858.

críticos sí lo hay, casi ninguno de los hermeneutas han examinado de forma concreta, pormenorizada e individual los cuentos. El más atrevido de todos ha sido el crítico W. J. Weaver, el cual en el capítulo I (pp.15-44), de *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia* (2003), hace un estudio interesante de la mayoría de los cuentos. Lo hace desde una perspectiva del estudio de la sustancia. Fuera de Weaver, no hay críticos que hagan un estudio crítico en su totalidad.

Hay hermeneutas que incluyen en sus reflexiones algunos de esos temas como la homosexualidad. En esta línea está Fajardo (2009), quien introduce en el capítulo segundo de la tesis doctoral (pp. 49-60), el estudio de *Relatos*, focalizando la reflexión en dos cuentos nada más: “Tío Eduardo” y “Sugar-Daddy”. Martínez Expósito lo hace en *Escrituras torcidas* (2004), en la Tercer parte, dedicada a “Álvaro Pombo”. Allí, el crítico literario ofrece un estudio de los cuentos, intitulado: “La cuentística de Álvaro Pombo” (pp. 115-149). La temática de la reflexión es la homosexualidad vista desde el aislamiento de sus personajes (pp. 124-128), hasta “las parejas y relaciones gays” (pp.128-149). Martínez Expósito toma unos cuantos cuentos de referencia que le sirven de ejemplo de reflexión. Éstos son: “El parecido de Ken Brody”, “Luzmila”, “El cambio”, “En falso”, “Tío Eduardo”, “El puente”, son los más representativos.

En relación a la crítica literaria, el primer crítico que abrió la reflexión y la valoración de los cuentos de Pombo fue J. L. Aranguren, profesor de Á Pombo. Y lo hizo prologando⁶¹ los cuentos. Para el profesor, el lector se encuentra ante un escritor “original de acento y tono” (p.9) en el panorama literario contemporáneo español. Los cuentos conforman un libro “<raro>”. Y como raro, empieza así la prolongación: “Es éste un libro <diferente>” (p.7). El segundo aspecto que subraya el profesor, no es sólo la temática homosexual, sino, y sobre todo, barrunta que la narración aspira a “una <normalidad> ya madura” (p.7). No hay que olvidar la impronta filosófica, es comprensible, el autor, Á Pombo, estudió filosofía en Madrid y en Londres.

“Para mí –indica el profesor –el libro es <raro>”. Pero, ¿dónde radica esa rareza? La peculiaridad de esa narrativa está en el título: La falta de sustancia. Es la idea que unificará toda la colección en sus diversas variaciones. No son cuentos “filosóficos”, pero sí hay que tener en cuenta que el autor, Pombo, hace referencia a la sustancia y su mengua o ausencia. Es decir, los entes literarios –a juicio del profesor Aranguren– son personajes, “inconexos en sus actos, acausales e inconsecuentes” (p.8). Héroes literarios rotos y di-sueltos en un pasado quebrado a su búsqueda para encontrarse y construirse, cosa que no lo logran. Aquí radica esa rareza y esa peculiaridad de la narración y de los protagonistas. Por esta razón, en algunos momentos,

⁶¹ Cfr. “Prólogo”, en *Relatos ...*, o.c., pp.7-9.

la narración “tiene mucho de Memorias” (p.8). Los cuentos son instantáneas vitales obtenidas desde diversos focos, “perspectivas insólitas”. Uno de los rasgos del narrador, Pombo, es el perspectivismo, subrayado por Aranguren. Además, otra de las características distintivas del escritor Pombo es la tendencia a narrar los fenómenos de conciencia, construyendo así una fenomenología de la conciencia. La narrativa pombiana sería distinta si el autor, Pombo, no hubiera estudiado filosofía.

Aranguren ve a un novelista que goza, desde su atalaya de demiurgo, “con el espectáculo del ver vivir a los demás, y poner en ese espectáculo algo, bastante, de la propia experiencia de la vida” (p.8). Ese “ver vivir” lo trata con “humor”, “ternura”, “distancia” y “desdramatización”.

Finalmente el profesor subraya como nota a destacar en los cuentos, el interés y “la necesidad de legitimación social” de esa cartografía de identidades y diferencias.

En 1985, en el diario ABC, en la sección cultural, “Sábado cultural” (21-diciembre-1985), M. García-Posada reseñaba *Relatos*. El crítico hacía notar que Á Pombo es uno de los “contados escritores” españoles que está en las librerías extranjeras. Y la razón que arguye el crítico para tal presencia es la “estética”. Resalta también que le editorial Anagrama ha sido decisiva para la proyección internacional de la literatura pombiana.

Los cuentos son la literalización de un concepto filosófico: la sustancia. Ésta se traduce en la visión y perspectiva del narrador en una visión literaria un tanto particular. No se ha integrado el discurso filosófico en el narrativo, sino que Pombo ha literalizado “su visión en la configuración misma de los personajes”, y además, en la voluntad de “desdramatizar. En la redacción de los cuentos, no hay rastro de “existencialismo” o proximidad al “expresionismo”. El crítico entiende que Á Pombo escribe “asimilada ya la lección de la fenomenología y del <nouveau roman>” (p.5a). Pero decía el crítico que es la “estética” la culpable de la proyección internacional.

En el año 2004, Ródenas de Moya, hacía una reseña en torno a los cuentos de Pombo. Lo hacía en un monográfico sobre “El cuento español en el siglo XX”, recogido en la revista *Quimera*⁶². Ródenas de Moya afirma que el eje del que gira toda la cuentística pombiana es una idea de Kundera traducida a novela: *La insoportable levedad del ser*. Esa frase-novela se podría traducir, a juicio del crítico literario, a la “insoportable incomunicación del individuo en la sociedad actual”⁶³. Traducido al hoy, “la incomunicable oque-

⁶² Ródenas e Moya, D., “Relatos sobre la falta de sustancia. Álvaro Pombo”, en *Q*, n° 242-243 (abril, 2004)62-63.

⁶³ Cfr., “[...] Yo veía el mundo como todo apariencia, algo que no daba para más. Y esta visión aparece en novelas como *El hijo adoptivo* o *El héroe de las mansardas de Mansard*, a la vez que, de modo más condensado, en mis primeros poemas. Creo que Kundera me pisó la idea al formular la ‘insoportable levedad del ser’. El ser, para mí, era insoportable, precisamente por ser leve”, en Villar Flor, C.,

dad del sujeto contemporáneo” (p.62a). Para el crítico, el título *Relatos...* es muy “elocuente” porque tal rotulación y el contenido de los cuentos instalaban al autor en la “guadianesca tradición de la narrativa filosófica”, o de “ideas” (p.62). Ve a los personajes prisioneros de muchas instituciones “represoras”, desde la familia hasta la Iglesia. Y a juicio del crítico, esos relatos estaban inspirados en la experiencia londinense de soledad, aislamiento e inhibición, del propio autor.

Los pocos lectores que tuvo *Relatos* se encontraron con una sorpresa: el estilo: lirismo, humor, oralidad y abstracción conceptual. Según el crítico hay abundante “verbalización de sensaciones” (p.63), juntamente con la inclusión de idiolectos, giros coloquiales, al lado de un narrador psicólogo; analiza el hacer de los personajes.

Pombo ofrecía otra sorpresa. Los protagonistas eran tratados con sencillez, humildad, fuera de todo patetismo o emocionalidad ante los avatares de la vida. Hay la suficiente distancia en la narración para que sea equilibrada. De todos los avatares del mal que hay y sufren los protagonistas, el más visible y dañino es el individualismo contemporáneo.

A juicio del crítico hay una moraleja en los cuentos. La ruptura del egocentrismo es el camino para el encuentro con la sustancia, con la felicidad. Por tanto, hay una defensa de los valores de la solidaridad “con quienes no son “yo””, o en la comunicación.

Relatos, por tanto, es una galería de modos narrativos y rutas temáticas pombianas, desarrolladas después en sus respectivos trabajos que configuran su obra narrativa, tanto cuentística como novelada.

En la actualidad, dos son los trabajos relacionados con *Relatos*, los dos han salido de las Universidades estadounidenses. El primero es de Moreno-Nuño, C., está relacionado con la homosexualidad. Está titulado como: “La temática homosexual en *Relatos sobre la falta de sustancia* de Álvaro Pombo”⁶⁴. En esa misma línea de la sexualidad existe una tesis doctoral sobre la homosexualidad en *Relatos* del Dr. Fajardo (2009)⁶⁵. Hay un trabajo sobre uno de los cuentos de *Relatos*, “Luzmila”, trabajo visto desde una perspectiva existencial⁶⁶.

“Charlando con Álvaro Pombo”, en *Fábula, revista literaria*, nº 3 (invierno de 1997)51. Por tanto, esta expresión no es de Ródenas de Moya como aparece en algún artículo literario, sino de Pombo.

⁶⁴ En *Romance Languages Annual*, nº 10-2(1988)726-733,

⁶⁵ Cfr., Fajardo, F.J.Mª, “*Homotextuality* in the writing of Álvaro Pombo: A phenomenological perspective on existential dissonance and authentic being, The University of British Columbia, April 2009,

https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/7506/ubc_2009_fall_fajardo_frederick.pdf?sequence=1,

consultado el 31 de agosto de 2011.

⁶⁶ Ours, K., St., “Incidencias existenciales en ‘Luzmila’ de Álvaro Pombo”, en *Romance notes*, vol. 46, nº 1(2005)31-38,

<http://www.thefreelibrary.com/Incidencias+existenciales+en+%22Luzmila%22+De+Alvaro+Pombo.-a0194333511>, consultado el 31 de agosto de 2011.

Para nosotros *Relatos* es sobre todo un encuentro de Pombo consigo mismo, como él bien dice: “Los libros son medicina”⁶⁷. Y como son medicina espiritual, Pombo lleva a la narración esas pequeñas cosas de su mundo interior emergidas en la soledad de la City. *Relatos* es la verbalización, primero, luego la literaturización, de un material personal⁶⁸, de su experiencia como persona y como ser que vive en una gran ciudad: La City, en aquel momento. Luego ese material es recontado a su manera. Ejemplo de ellos es la temática que contiene los cuentos. Miedos, angustias, soledad, visión del otro, muerte, suicidio, homosexualidad, religión. Materiales todos que nacen de su conciencia como experiencia y como redactor de esa experiencia. *Relatos* es desde un punto de vista filosófico-antropológico una forma de enseñar a no ser aquello que lleva a la infelicidad. Hay una llamada a todo lector al conocimiento de su identidad. Para desarrollarla allí donde esté y con quien esté. *Relatos* es una galería de personajes en los que el lector puede mirarse, pensarse, y decidirse a ser, y hacer no todo aquello que quiera, sino todo aquello que deba y que le lleve a la felicidad. A la vez, *Relatos* es un canto lírico a no dramatizar la vida, sino a tomar la cosas como vienen, sin dejar siempre de ser tú. En la vida ha de haber humor y amor, ingredientes que la favorecen. Y a la vez lucha por aquello que se debe luchar. Por ejemplo, salir de la soledad, del egoísmo, de la individualidad. Estas estructuras del ser cuando se articulan con toda su fuerza, son vías de salvación, de curación antropológica y ontológica. Todo esto es lo que denuncia Pombo en su narrativa del exilio.

7.2.3. El corpus textual de los cuentos.

Relatos fueron publicados en una primera, y poco aceptada, edición en 1977 por la Editorial la Gaya Ciencia, después, en una segunda y más aceptada, por la Editorial Anagrama (Colección Narrativas hispánicas) en 1985. La más conocida. El mismo año de la publicación de *Relatos*, Á. Pombo obtuvo el premio de poesía “El Bardo” con el libro *Variaciones*. Anteriormente, en el año 1973, Á Pombo había publicado, por su cuenta, *Protocolos*, una inmersión en el mundo poético. Nosotros manejamos la edición de Anagrama, 2005, segunda edición.

⁶⁷ Cfr. Entrevista de Ruíz Huidobro, R., “Álvaro Pombo. Los libros son medicina”, en *Pérgola*, nº 11 ()

⁶⁸ “Álvaro Pombo es uno de esos escasos escritores en los que sus cuentos o sus novelas surgen de una multitud de necesidad, siempre de carácter personal y autobiográfico: la de recuperar críticamente y poéticamente el mundo de la infancia y de la adolescencia, la de tratar de entender la relación entre dicha infancia y el presente, la de penetrar en el complejo mundo de las relaciones afectivas y de las relaciones sexuales”, en Masoliver Ródenas, J. A., “Nuestro narrador más genial”, *La Vanguardia*, edición del 17 de mayo de 1996, p. 47.

Relatos está escrito en Londres e inaugura la fase narrativa sobre la falta de sustancia, idea eje de esta primera narrativa. Londres representó mucho, sobre todo, contradictorio: libertad y soledad. Un mundo abierto a las sensaciones, emociones y actividades. Y un mundo cerrado en sí mismo. Allí hay momentos de soledad, de contraste, de apertura a esa sexualidad no vivida y reprimida. Y allí, todas esas vivencias personales, infantiles y de adulto, las va exteriorizando, consolidando, profundizando y ampliando progresivamente, hasta madurar, primero como poeta, después, como creador. Es un periodo de tiempo en el que continúa la redacción de su lírica, y quiere dar el salto a la narración. Escribe los primeros cuentos, *Relatos*, luego transformados en novelas.

Relatos es una colección de cuentos que van a sentar las bases para la creación de una parte importante de la novela, la novela homosexual, en las que se van a fijar los cimientos para la formación de la poética del género homosexual, de sus constituyentes, tal y como los hallaremos en sus posteriores obras de madurez, en las piezas llamadas pombianas.

El *corpus* de textos dramáticos escritos en este periodo londinense es relativamente pequeño: doce cuentos. Entre ellos se encuentran los siguientes por este orden: “Tío Eduardo”, “Luzmila”, “Las silenciosas tazas del desayuno”, “Regreso”, “Regreso”, “El puente”, “Un relato corto”. “Un relato corto e incompleto”, “El parecido de Ken Brody”, “El cambio” y “En falso”. Todos ellos fueron redactados en la etapa del exilio, exactamente, en los diez años en los que Pombo permaneció en la City como telefonista en el banco Urquijo. *Relatos*, según Aranguren, antiguo profesor de Á Pombo, es una colección de historias heterodoxas, “raras”; es un libro “diferente” (p.7). Y lo es no tanto por la temática que toca, principalmente la homosexualidad, sino por el enunciado del título: “falta de sustancia”. Con este enunciado, Á Pombo se situaba en la tradición narrativa de “ideas” (Ródenas de Moya, 2004), amén de que el enunciado marcaba una trayectoria narrativa en parte filosófica, y en parte de carácter teórico-literario, de carácter “programático” (Ingenschay, 1995). Con *Relatos* Á Pombo inicia una trayectoria narrativa, denominada: la insustancialidad, desarrollada a través de una serie de novelas: *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas* (1983), *El hijo adoptivo* (1984), cuyos componentes formarán el ciclo de “la falta de sustancia”. El ciclo finaliza con *Los delitos insignificantes* (1986).

Relatos, además de poseer un carácter “programático”, establece la base teórica de reflexión sobre la falta de sustancia, desarrollada a través de una serie narraciones, principalmente novelas, cuyo denominador común es la vida de unos personajes que se deshacen, se licúan, por la insoportable incomunicación en que viven. Recuerda Aranguren que

el “motivo sostenido [de Relatos] es la desaparición de la <sustancia> en el modo como el narrador –en primera persona, gramaticalmente o no, siempre– ve a los personajes, inconexos en sus actos, acausales e inconsecuentes, disueltos en unas instantáneas de recuerdos rotos, <desde las esquinas del tiempo pasado>” (p.8).

Á. Pombo, veinte años más tarde de la aparición de *Relatos*, y en el “Prólogo” de su segunda colección de cuentos, ahora denominados, *Reciclad*os (1997), indica que:

“En esta primera colección, los temas, los personajes, los ritmos, eran heterogéneos entre sí, lo unificante era la idea de que todos aquellos relatos trataban acerca de la idea de la falta de sustancia” (CR,11).

Relatos es una serie de narraciones cortas, doce, unificadas por un eje común: “la insoportable levedad del ser” dice el propio autor⁶⁹, y por una escritura homogénea y rotulada temáticamente por la expresión filosófica, “falta de sustancia”. Á. Pombo los publicó a su regreso a España después de un largo exilio en Londres (1966-1977). La experiencia del exilio londinense marcó al novelista no solo en la forma de narrar sino también en la materia de la narración. La infancia santanderina, recreaciones del mundo infantil, la experiencia como telefonista en un banco de la City, y la preocupación homosexual y religiosa, con el añadido de la filosofía estudiada, serán el magma narrativo de los cuentos. Continente y contenido son el resultado de los influjos londinenses. Primero porque entró en contacto con la filosofía anglosajona, volvió a cursar la licenciatura en Filosofía; después, porque leyó a figuras literarias que dejarían huella en su prosa y poesía, como H. James, W. Stevens, e I. Murdoch. Finalmente porque narró a cerca de la homosexualidad. *Relatos* convirtió a Á. Pombo en un narrador homosexual que escribía prosa sobre homosexuales y sobre la homosexualidad, y un narrador hispánico que escribía prosa sobre España y los españoles. Varios cuentos, por ejemplo, “Las silenciosas tazas del desayuno”, o “En falso”, son historias de personajes españoles e ingleses.

En estas piezas se encuentran la mayor parte de las claves internas que permiten comprender la narrativa de Pombo, la génesis de sus códigos, la formalización de sus constituyentes inmediatos, la forma en que se procede, o se irá produciendo, la creación de su poética. Tales son las razones por las que hemos considerado justo rescatarlas de su evidente olvido general (la

⁶⁹ “Creo que Kundera me pisó la idea al formular la ‘insoportable levedad del ser’. El ser, para mí, era insoportable, precisamente por ser leve”, en entrevista de C. Villar Flor a Álvaro Pombo en “Charlando con Álvaro Pombo”, *Fábula*, revista literaria, nº3 (invierno, 1997)51. Es recogida por el crítico Ródenas de Moya, D., en “Relatos sobre la falta de sustancia”, *Q*, nº 242-243(abril, 2004)62. Este número es un monográfico sobre “El cuento español en el siglo XX”.

excepción es lo contrario). A través de ellas, en esta investigación, pretendemos rastrear las formas y contenidos propios del cuento. En esta ocasión hemos querido centrarnos en uno de los aspectos más importantes del género, el uso que en los cuentos se hace de los personajes, las funciones que se les encomiendan, la tipificación a la que se ven sometidos.

Empecemos la reflexión sobre la temática del mal y su presencia en los cuentos. Hemos de anticipar que Á Pombo no tiene una postura epistemológica sobre el mal en su narrativa, ni tampoco entiende el mal con mayúscula, Mal, como tampoco con su opuesto, el bien, sino que ambos, mal y bien, los entiende en sus manifestaciones más sencillas.

7.2.4. El tema del mal en los cuentos.

Relatos es una colección de historias transformadas en cuentos. En “Notas entorno al cuento” (1991)⁷⁰, Á Pombo expresa cómo entiende el cuento. Y lo entiende como una narración que “admite grados de condensación casi poética”, que tenga un “ritmo narrativo”, además de “circularidad y didactismo”, sin desdeñar entretenimiento y didactismo. El cuento tiene que “servir de ejemplo de algo”⁷¹. Estamos, por tanto, y a juicio del novelista, ante literatura sapiencial, los *exempla* contemporáneos.

Á Pombo no elabora una teoría del mal en su narrativa, ni tampoco entiende el mal con mayúscula, Mal, sino que, desde la sencillez, escribe sobre él a través de “esas pequeñas maldades”⁷², o esos “coeficientes de adversidad” que impiden al ser humano de todos los tiempos ser felices⁷³. Por eso sus libros, en versión del propio autor, son “analíticas del mal”⁷⁴. En muchos de esos cuentos, luego transformados en novelas, el mal se diluye en maldades y es vivido y expresado, a veces, inconscientemente, de una manera banal, según la idea recogida por Hanna Arendt y en su trabajo “*Eichmann en Jerusalén, un estudio sobre la banalidad del mal* (1963)⁷⁵. Los cuentos, luego las novelas, recogen buenos modales, refinados si se quiere, y buenas maneras en sus héroes, sin embargo hay en ellos pésimos sentimientos. A juicio del autor, Pombo, existe otras maneras también de ser cómplices del mal, y es *traicionando, siendo un trepa, o siendo pequeño de corazón*. Estas formas,

⁷⁰ Cfr. *Lucanor*, nº 6 (septiembre, 1991)160.

⁷¹ Ibid.

⁷² Cfr. Luis de, J. A., entrevista a “Álvaro Pombo”, en Revista *Estar-magazine-2* (primavera, 2007)31, <http://es.scribd.com/doc/57438857/Estar-Magazine-2>, consultado el 26 de agosto de 2011. A partir de ahora aparecerá como Luis de....

⁷³ Álvaro Pombo lo expresa, a la manera de C. J. Cela, muy clara: “... pequeñas maldades, pero suficientes para jodernos unos a otros”, Luis de, o.c., p. 31.

⁷⁴ Cfr. Garmendia, I.F., entrevista a “Álvaro Pombo. ‘Mis libros son analíticas del mal’”, en *M*, nº 108 (febrero, 2009)30a, http://www.revistamercurio.es/downloads/mercurio_n108.pdf, consultado el 25 de agosto de 2011.

⁷⁵ Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, *Q*, nº 209 (diciembre, 2001), 16a.

avatares, del mal, sí que son manifestaciones bien claras del gran mal⁷⁶. Recordando a Boudelaire, los sutiles aromas que desprenden las flores del mal.

En consecuencia con lo anterior, Pombo indica que: “Mis libros, en realidad, son analíticas del mal, de todos los coeficientes de adversidad que pueden impedirnos a los seres humanos ser felices”. Así se explicaba Á Pombo a las preguntas de I. Garmendía en 2009⁷⁷. Y en 1997, Á Pombo contestaba a C.Villar Flor del significado de *Relatos*. En las respuestas, no solo habla de la sustancia incompleta, sino también sobre esos coeficientes de adversidad que no dejan ser felices a sus, en el fondo, héroes, porque a pesar de todo, luchan, solo que por quedarse en el mismo lugar, en lo mismo, no llegan a más. ¿Cómo estaba y cómo percibía el propio novelista, su aspecto relacional, y cómo estaba él consigo y en el mundo?

“Yo vivía en un mundo de apariencias, por así decirlo. No es que negara la existencia de la realidad, pero el temple de ánimo con que la percibía me presentaba un mundo que se deshacía, irreal, en el que las relaciones y los afectos no duraban. En esa época yo vivía la realidad como un sistema inconexo de emociones que no casan entre sí. Un mundo fenoménico, cuyos fenómenos no estaban realmente conectados mutuamente. Las cosas no tenían finalidad o parecían no tenerla”⁷⁸.

Pombo habla de “apariencias”, de un mundo en descomposición y de la inconsistencia y eventualidad. Diríamos con palabras de Lipovetsky que Pombo vivía, en esos momentos, ¿en un “vacío” existencial y que fruto de esa vivencia, percibía el mundo como un fragmento inconexo? Parece que sí; que la City así le influía. Un mundo en transformación. La sociedad postmoderna, recordemos, está caracterizada por dos aspectos muy concretos: la ambigüedad y la contradicción, manifestadas a través de la exaltación de la diversidad, el individualismo estético y cultural, la multiplicidad de los lenguajes, las formas de expresión y proyectos de vida, y, sobre todo, el relativismo axiológico, sin olvidar la laicidad.

Estado y sociedad postmoderna son recogidos y transmitidos a sus entes narrativos. Y retomando las palabras del novelista, ¿qué coeficientes de adversidad impiden a los héroes de esta narrativa ser felices? ¿Por qué?

Uno de los coeficientes de adversidad en los cuentos es la sustancia. La idea unificadora de toda la colección es la falta de sustancia. En palabras del propio novelista, el cuento es una descripción de “carencias”⁷⁹. La falta

⁷⁶ Eymar, M., y Bustos, J., “Entrevista a Álvaro Pombo”, en *Silencios*, n° 8, año 5 (otoño, 2006)5a.

⁷⁷ En “Álvaro Pombo. <Mis libros son analíticas del mal>”, en *Mercurio*, n° 108 (Febrero, 2009)30.

⁷⁸ En “Charlando con Álvaro Pombo”, en *Fábula, revista literaria*, n° 3 (invierno de 1997)50.

⁷⁹ Palabras del novelista recogidas por el profesor Mainer en “Identidad y desencanto en tres novelas de la transición (<Visión del ahogado>, <El río de la luna> y <El héroe de las mansardas de Mansard>”, en Mainer, 2005, o.c., p.180.

de sustancia, según aporta la ontología, es una carencia. En el “Prólogo” de *Cuentos reciclados*, Pombo entendía por falta de sustancia “una situación del narrador, de los personajes y del mundo caracterizada por su evanescencia”. Había “una referencia al carácter fragmentario de la experiencia del narrador con la correspondiente fragmentariedad de los objetos de esa experiencia”⁸⁰. Es un “no ser, un no llegar a ser quien eres desde siempre”⁸¹.

Ese modo de ser de los personajes referenciados por Aranguren está marcado por la inconexión de los actos, la acausalidad e inconsecuencia y la disolución de las acciones.

Con el término «acto humano» se quiere designar el obrar propio del hombre que, en cuanto tal, puede convertirse en objeto de valoración moral. Esta definición tiene su origen en la distinción, ya presente en el pensamiento medieval, entre *actus hominis* y *actus humanus*. El primero es un acto puesto por el hombre, que sin embargo no depende (al menos inmediatamente) de su voluntad deliberada. El segundo, por el contrario, es un acto que brota directamente de la dimensión espiritual del hombre (la inteligencia y la voluntad) y del que él es, por consiguiente, responsable⁸². El acto moral, para que sea verdaderamente humano, es aquel cuyo verdadero dueño es el yo. Es decir, pleno conocimiento de aquello que voy a hacer, como dirían los clásicos, advertencia y deliberación, y decisión personal, motivada por la voluntad libre. Por tanto, son la libertad y la deliberación los componentes para que un acto se adecúe a la moralidad.

El autor, Pombo, ha recurrido a la sustancia, sobre todo en su primera narrativa, a través de la cual hace un retrato de los personajes, en el fondo del hombre de la Edad Contemporánea. Aunque esta investigación se centra

⁸⁰ Álvaro Pombo, *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997, p.11. En la entrevista que C. Villar Flor hizo a Álvaro Pombo, cuando es preguntado sobre ¿Qué quiere decir con “relatos sobre la falta de sustancia”? A. Pombo responde: “Es el título de un volumen de realtos que escribí hace unos años, que resume el talante de mis obras anteriores a 1990. Yo vivía en un mundo de apariencias, por así decirlo. No es que negara la existencia de la realidad, pero el temple de ánimo con que la percibía me presentaba un mundo que se deshacía, irreal, en el que las relaciones y los afectos no duraban. En esa época yo vivía la realidad como un sistema inconexo de emociones que no casan entre sí. Un mundo fenoménico, cuyos fenómenos no estaban realmente conectados mutuamente. Las cosas no tenían finalidad o parecían no tenerla”, en “Charlando con Álvaro Pombo”, *Fábula*, revista literaria, nº3 (invierno, 1997)50.

⁸¹ Cfr. Tertulia en torno a lo literario en la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1987, en la cual estuvo al frente de ella el profesor Rico, y en la cual Á Pombo definió qué entendía por sustancia, en F. Valls, “Un amorío sin domesticar de Tío Eduardo”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXI (Enero-diciembre, 1995)221, nota 10.

⁸² La reflexión moral contemporánea concede cada vez mayor importancia a la dimensión formal-personal del obrar, esforzándose por remontarse del acto al mundo del sujeto, para captar sus niveles efectivos de autoconciencia y de libertad, de intencionalidad y de finalidad. En esta perspectiva, el acto humano se relaciona estrechamente con el mundo interior de la persona, captada en toda la riqueza de su dinamismo expresivo. Se trata, por consiguiente, de un momento de un amplio proceso de autorrealización personal, que debe ser analizado cuidadosamente, tanto en el plano diacrónico como en el sincrónico, para llegar a penetrar su significado más profundo. En esta óptica, adquieren cada vez mayor importancia las actitudes que subyacen al mismo y, más radicalmente, el proyecto de conjunto de vida (Opción fundamental).

en el bien y el mal, la bondad y la maldad, en la narrativa pombiana, no orillamos el concepto de sustancia, tan primordial en la narrativa.

La sustancia⁸³ ha sido un tema muy recurrente en la filosofía de pensadores como, por poner un ejemplo, St^o Tomás, Berkely, Hume, Kant, contando con un extenso cuadro de variantes. Hay, sin embargo, dos significados básicos de "sustancia" que sí deseamos retomar y que corresponden a la polisemia de dicha palabra en griego ($\sigma\upsilon\sigma\tau\alpha\nu\tau\iota\alpha$, posteriormente vertida al latín como "*sub-stantia*", "*sub-stare*"): por una parte, entidad, naturaleza o esencia; y, por otra, hacienda, bienes y fortuna. Nosotros retomamos el primero. Ambos sentidos tienen en la noción de sustancia un horizonte filosófico común: "aquello en virtud de lo cual un *ente* se halla constituido y es capaz, en última instancia, de mantenerse y ser aquello que es". Parece evidente que en el campo semántico de la sustancia predominan criterios esencialistas de *verdad*, *fijeza* y *coherencia*. Por tanto, hablar de la sustancia de un ente implica la aprehensión de unas cualidades intrínsecas, idénticas a sí mismas.

La sustancia es el tema recurrente en toda su narrativa. En una de las más importantes entrevistas⁸⁴ hechas a Á Pombo (1986), el novelista entendía por sustancia: "la "vuelta hacia sí mismo" propiciada por el cartesianismo y, en última instancia, por el subjetivismo, [que] acaba en vacío" (Morales Villena). En concreto, es

"la falta de libertad, que se convierte en un hueco, y el personaje gira sobre sí mismo y no es capaz de salir fuera de sí. Todos los problemas de mis personajes son problemas de interior. Es, digamos, una investigación del Noli foras ire. In te ipso redi, quia interiore homine habitat veritas de San Agustín, es decir, No quieras salir fuera. Vuélvete a ti mismo, porque en el interior del hombre habita la verdad. Es lo mismo del cartesianismo: pienso, luego existo; siento, luego existo; tengo emociones, luego existo. Pero esta "vuelta hacia sí mismo" [...] acaba en vacío, porque el yo, la autoconsciencia o consciencia empírica de uno mismo, no es en cuanto tal directamente perceptible para nosotros. Quien se busca a sí mismo, o no encuentra nada en absoluto o encuentra un caos espantoso o, si es un santo, quizás encuentra a todos los demás, a Dios, es decir, al tú. Pero es un mal camino empezar por el yo para encontrar al tú, a los demás [...] Todos mis personajes hasta la fecha, con alguna excepción [...] han estado sumidos en el yo" (Morales Villena, 19).

En el "Prólogo" a *Cuentos reciclados* (1997), indica el autor, entendía yo entonces por sustancia:

"una situación del narrador, de los personajes y del mundo, caracterizada por su evanescencia. No había una tesis filosófica fuerte, sólo una referencia

⁸³ Sigo los planteamientos desarrollados en el artículo:

http://www.educajob.com/xmoned/temarios_elaborados/filosofia/Los%20distintos%20planteamientos%20en%20torno%20al%20concepto%20de%20sustancia.htm

⁸⁴ *Ínsula*, n^o 476-477 (1986)19-20.

al carácter fragmentario de la experiencia del narrador con la correspondiente fragmentariedad de los objetos de esa experiencia” (nº6,11).

El “vacío”, la “ausencia”, la “evanescencia”, la “falta” de.., parecen señalar, en definitiva, la marca de un personaje (hombre) que representa mucho más que la problemática generacional o un estado concreto o una situación concreta. En la narrativa pombiana, estas aproximaciones postulan algo más: un mal que ha adquirido una profundidad metafísica en el momento actual, y que afecta al hombre.

No solo el mal está presente en estos cuentos. En un testimonio de Pombo recogido por D. Rodenas de Moya en la revista *Quimera*⁸⁵, Á Pombo da alguna pista a cerca de la temática de una parte de su prosa. “É]l tema de qué es ser bueno y qué no lo es”, se encuentra ya presente en *Relatos*, en concreto, “Luzmila”, después, en otro personajes: Rosa (*EP*). “Estos dos personajes: Luzmila y Ros son personajes santos, personajes que no viven desde el yo, sino desde el tú”⁸⁶. Esta temática será desarrollada después a partir de la novela *El metro de platino iridiado*.

Éste y el tema del mal, los desarrollaremos a partir de aquí. El mal y el bien en sus diversas caras y manifestaciones humanas, sociales y metafísicas. Una temática que siempre ha preocupado al ser humano en todas las culturas, épocas y situaciones.

7.2.5. La narrativa de la alienación. Entes en busca de identidad y de sentido.

La tragedia del hombre moderno, lo que constituye su soledad, es la ausencia de diálogo y la incomunicación. Hay cierta incapacidad para constituir o mantener una verdadera comunicación existencial con los otros semejantes, estableciendo relaciones meramente funcionales de acuerdo a la ocasión o el entorno, aspecto que vuelve todo aún más circunstancial, como en el trabajo, la familia, las relaciones personales. Hay que añadir algunos aspectos más en esa alienación humana: la vacuidad y el sin sentido, así como el sentimiento de estar “atrapado y ahogado (<vaciado>) por los valores de los otros” (Rocamora Bonilla, 2004)⁸⁷. La ausencia de comunicación efectiva y afectiva con el otro —el prójimo— hace que cada uno esté metido en su propio mundo, su propia onda. Estamos hablando del hombre autista.

⁸⁵ *Quimera*, nº 209 (diciembre, 2001)15.

⁸⁶ “Luzmila y Rosa están encaminados a la descripción de cómo funciona el bien en una persona que es buena, ya sea naturalmente, porque quiere serlo o porque ama a alguien”, en Morales Villena, o. c., p. 19b.

⁸⁷ Cfr., en “Crisis, vínculo y resiliencia”, en *Miscelánea de Comillas*, nº 62 (2004)490. A partir de ahora tendré en cuenta este trabajo. Aparecerá como *Crisis...*

En la narrativa de Á Pombo el lector encuentra una galería de retratos y de personajes singulares. Ese atributo se manifiesta en una serie de predicados que caracterizan a unos entes literarios complejos, oscuros, rotos; “absortos y desmemoriados” (Martín Gaité)⁸⁸, amorfos, incongruentes e inco nexos (Aranguren)⁸⁹; “desorientados e inconscientes” (Ródenas de Moya, 20-04)⁹⁰, alienados (Overesch-Maister)⁹¹ y enajenados. Un signo común les define: La búsqueda. La búsqueda de sí mismo, bien en el ayer, recuerdos, infancia, adolescencia, estudios, ¿hasta de su país?, bien en el hoy, presente, apoyado en el ayer por la extrañeza. Búsqueda significativa porque no ha vivido en su tiempo aquello que debiera haberlo vivido, por eso lo busca. Tal es así que los héroes van y vienen de un lugar a otro sin encontrar su sitio. El protagonista anónimo de “El puente” huye “odiando a quienes me habían envuelto en semejante maraña de celos, contradicciones, humillaciones...” (p.80); “huí alegremente, convencido de que iniciaba una nueva vida” (p.79).

En la huida se encuentran y desencuentran con otros y no logran al final encontrar cuánto buscan: ni a ellos, ni a los que buscan. Por tal motivo se quedan sin llegar a ser en el camino. Por ejemplo, el cuento “El regreso [II]” (pp.64-78)⁹² descansa principalmente sobre el poema de Luis Cernuda, titulado: “Peregrino”, perteneciente a su último libro de poesía *Desolación de la quimera* (1962)⁹³. El poema plantea el dilema que vive un peregrino (hombre) entre el regreso y la errancia; entre la continuidad y la claudicación de su errante voluntad. ¿Continuidad o claudicación?, ése es el dilema al que muchos de los personajes se enfrentarán. Y como no se atreven a dar un paso al frente, las relaciones con el otro fracasarán. El fracaso como persona y el fracaso como individuo social será la sustancia y la temática principal de los doce relatos.

¿Qué buscan los héroes pombianos con tanto afán? Buscan la vida que no han vivido. En esa búsqueda, se buscan a sí mismos porque no llegan a saber quiénes son. Esa búsqueda es diversa. Por un lado, buscan en el camino de la sexualidad, pues muchos de los personajes son homosexuales. Hay una inhibición de su orientación sexual que les provoca malestar. Por tanto, la homosexualidad y el homosexual se convierten en tema importante

⁸⁸ Cfr. Contraportada de *Relatos sobre la falta de sustancia* (2005).

⁸⁹ Cfr., en “Prólogo”, en *Relatos...*, o.c., p.8.

⁹⁰ Cfr., en *Quimera. El cuento español en el siglo XX*, n.ºs: 242-243 (abril, 2004)63a. A partir de ahora aparecerá como *El cuento español...*

⁹¹ Overesch-Maister, L.E., reflexiona sobre la alienación en un interesante trabajo sobre los personajes de las novelas: *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) y *El hijo adoptivo* (1984). El trabajo (1988) es nominado como: “Echoes of Alienation in the Novels of Álvaro Pombo”, en *ALEC*, vol. XIII (1988)55-70.

⁹² La numeración romana es nuestra. Lo hacemos para diferenciar los dos cuentos con el mismo nombre, con dos historias diferentes. A partir de ahora aparecerán ambos cuentos con senda numeración identificativa.

⁹³ Este libro, *Desolación de la quimera*, se incorporó a otro: *La realidad y el deseo*, en forma póstuma allá por el año 1963.

de la narrativa sin llegar a ser centrales. En ese camino pocos llegan a encontrar en qué lado están para vivir y vivirse felizmente. Los hay, por otro, que buscan en el camino de la ontología, y no llegan a encontrar esa parte del ser, quedándose insustanciados, incompletos, rotos. Les falta esa energía para salir de la situación –conductual y coyuntural– en la que están: la familia, la iglesia⁹⁴, un lugar social concreto, etc., y conseguir otro modo de ser. Por ejemplo, Don Genaro forma parte de la Iglesia católica, es sacerdote. Dentro de ella vive su orientación sexual sublimada.

Otras veces buscan también en el camino de las relaciones humanas, y se quedan en la mitad del camino porque no llegan a conectar con el otro, por miedo, egoísmo, etc. El tema de la alteridad no llega a consumarse felizmente. Siempre hay un “algo” que dificulta su desarrollo.

Y finalmente buscan en el terreno espiritual, muy pocos en el religioso, y no encuentran nada. La búsqueda de identidad y de sentido, después de tanta búsqueda, queda frustrada. Ante esa vacuidad, muchos de ellos terminan en la muerte, una forma de encontrar la paz y el sosiego anhelado. El lector, por tanto, se encuentra ante una galería de entes literarios con una cartografía de formas de ser muy compleja; casi, como diría J.A. Marina, un rompecabezas⁹⁵ de la personalidad.

Antes de dar comienzo a nuestra investigación convendrá aclarar los términos elegidos. He denominado a los personajes de la narración con los adjetivos “rotos”, “alienados” y “enajenados”. Aclaro el significado del primer adjetivo. De las siete acepciones que tiene el *Diccionario* de la RAE sobre el adjetivo “roto”, dos de ellas, a nuestro juicio, describen de alguna manera a los personajes pombianos. Primera acepción: “roto” significa: “Agotado o muy cansado”. Segunda acepción: “roto” significa “desgarrón en la ropa o en un tejido”. Nosotros utilizaremos el adjetivo “roto” desde el punto de vista semántico de “agotado, cansado”, además de “tener rota una vida, desgarrada” o fragmentada una vida por múltiples razones. Roto, por tanto, tiene el sentido de desgarrón, rotura, de la propia vida. Encontramos a muchos de los personajes de esta narrativa con el alma desagarrada y rota, así como el corazón lleno de heridas. Después, cansados de la vida.

He denominado, así mismo, a los personajes alienados. El femenino “alienación” lo utilizaré en el sentido de su etimología. Es decir, según la RAE, “alienación es el “Proceso mediante el cual el individuo [...] transforma su conciencia hasta hacerla contradictoria con lo que debía esperarse de su condición”. Para nosotros es importante las palabras: “proceso”, “contradictoria” y “condición”. La mayoría de los personajes de los cuentos pombia-

⁹⁴ Ródenas de Moya hace referencia a “ [...] personajes prisioneros de instituciones represoras como la Familia o la Iglesia...”, en *El cuento español...*, o.c., p. 62b.

⁹⁵ Él hace referencia al rompecabezas en su libro *El rompecabezas de la sexualidad*, Barcelona, Anagrama, 2002.

nos son contradictorios en sí, piensa una cosa y hacen otra; siente de una manera en su conciencia y se manifiestan de otra. Por tanto, de tanto ocultar los verdaderos deseos, y de tanto hace lo que no quieren, dejan de hacer lo querido, proceso, y no llegan a saber quiénes son, como lo hace uno de los personajes de la narrativa de la insustancia, Pepelín, en *El parecido*. El cual se pregunta una noche: “¿Quién era yo anoche?”. Ésta y otras preguntas parecidas entorno al ser se hacen, consciente e inconscientemente, unos y otros de los personajes de la narrativa del exilio.

Por tanto, y a tenor de lo dicho, ¿dónde radica el mal en este universo de héroes literarios? Algunas isotopías (Greimas, 1979) ilustrativas de la narrativa, aclararán la pregunta. Masolivier Ródenas advierte en la reflexión⁹⁶ que hace sobre la narrativa de Pombo que “lo único que pierde a los personajes [de la narrativa] es su afán desesperado por anclarse en un orden por ellos y para ellos y al margen de toda realidad”⁹⁷. Orden artificial que puede llevar a la resignada aceptación o a la muerte bien diaria, el cotidiano vivir se convierte en una larga y paciente agonía y muerte, bien puntual: el suicidio. Rosa y Mark, en “Las silenciosas tazas del desayuno” es un ejemplo de los primero, van muriendo día a día en la más insustancial rutina. Martín Herrero, en el “Regreso”, es ejemplo de lo segundo: el suicidio.

Otra de las isotopías que ilustra la narrativa de *Relatos* es la incomunicación entre semejantes y las consecuentes dificultades que nacen de esa incomunicación en las relaciones personales. Porque *Relatos* es una narración con una persistente manifestación de relaciones sinuosas, oscuras y frustradas. El crítico Alfaya (1984:54) destacó como una característica de las historias pombianas el intento de *vivir sin trampas* la sexualidad. Nosotros entendemos la propia vida. Coincidimos con Alfaya en que todos los personajes de esta primera narrativa, como los de la segunda y tercera, sucumben en el intento y fracasan, porque viven más en la ensoñación y en su realidad creada que en la realidad del día a día. No salen de su mundo, cerrado, introvertido, y por tanto no reconocen el del otro ni al otro. Y aquí radica el mal de todos ellos y entre todos ellos.

Extrapolando la narración, y a modo de hipótesis, entendemos que el novelista Á Pombo está denunciando –a través de su narrativa– las dificultades que encuentra el hombre moderno para las interrelaciones. Kundera relata en su *Insoportable levedad del ser* (1984) el drama de los checos frente a la invasión rusa, girando la narración en torno a Tomás, el protagonista y Teresa. Á Pombo también lleva a los cuentos el drama de las vidas de unos cuantos héroes, hispanos y londinenses, en la década de los setenta. Vidas en la que irrumpen otros que, en principio, podrían ser los intrusos o transformadores de esas vidas insulsas, anodinas y planas. En un momento

⁹⁶ En “Álvaro Pombo. Agonía y resurrección de la novela”, en *Q*, n° 209 (diciembre, 2001)19-23.

⁹⁷ *Ibid*, p.21a.

lo consiguen, pero no llegan a cambiarlas. Esos héroes están tan inmersos en sus propios yoes, en sus cosas, que son incapaces de reconocer al otro como punto de encuentro y de salida.

El lector que se asoma a los cuentos de *Relatos* encuentra el eco de la cerrazón, el anclaje en un mundo propio, y en la dificultad de llevar adelante una vida. Una vida vacía y carente de todo tipo de referencia que dé sentido. Además hay que resaltar la andadura existencial realizada en solitario –individualismo–, sin ningún punto de apoyo en amigos, familiares, pues lo grave está en que cada uno está en su propio mundo. Esta forma de vida lleva al vacío, antesala de la soledad, es decir, la imposibilidad de comunicación de “núcleo a núcleo”⁹⁸.

Es el orden y la cerrazón en un mundo propio con el añadido de negar su orientación sexual el que mata y ha matado a tío Eduardo. El narrador omnisciente ve y narra a su tío Eduardo como una persona “huidiza”, “reservada y solitaria y poco social” (p.12). Tanto es así que a los cuarenta años cultivaba ya su retiro prematuro, como “un caracol” (ibid). Para el narrador, sobrino, su tío es además “soso” (p.12). Pombo utiliza este adjetivo, “soso”, en el aspecto metafísico-moral. La insulsez se manifiesta en todos los aspectos, empezando por la vida. La vida de tío Eduardo es una vida insulsa; una vida circular (p.15); una vida empantanada (J.A. Marina); una vida construida en falso, “fantasmal” (p.19). Tanto que llega a jugar con la realidad/ficción, verdad (αληθεια)/apariencia (δοξα) de su imagen y de la difunta esposa, llegando hasta extremos necrófilos, y de la realidad que le rodea, tanto familiar como social. Su imagen está construida sobre la irrealidad.

Si el *dictum* goethiano de que “un hombre es la lista de sus cosas hechas” es verídico, tío Eduardo es la representación del mismo. La verdad de todo es que tío Eduardo “disfrutó poco de la vida”, la razón, porque empezó ya desde “muy joven a asustarse de la figura de la propia fortuna y a encerrarse como un caracol en hábitos minucioso” (p.12). Asustadizo y replegado en si le han llevado a la nada. Por eso, para el narrador, tío Eduardo es una persona fracasada. Su mal está en parecer y no ser. Ese parecer que se es y no es genera angustia, ante la difuminación del propio yo bajo la máscara exigida por la sociedad, y una leyenda errónea, la cual es fomentada indirectamente por el interesado, fraude personal. ¿Con qué finalidad?

Para intentar superar esa angustia, mostrando y demostrando la virilidad ante sí, y frente a los otros. Como no la hay, la leyenda sirve como máscara para parecer⁹⁹. Parte de esa leyenda es la personalidad vigorosa y robusta, cuando es todo lo contrario: es endeble, se cohíbe ante los adver-

⁹⁸ Cfr., *Crisis...*, p. 491.

⁹⁹ En circunstancias adversas, el homosexual llega a vaciarse tanto de sí mismo, a identificarse de tal manera con el papel impuesto, que su propia sustancia cede a la representación insustancial de ese otro que se apodera de él”, en A. Martínez Expósito, en *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica 'queer'*. Barcelona, Laertes, 2004, p.119.

sarios, y, además, hipocondríaco (p.14). Es presentado como de una naturaleza superior, como algunos personajes dostoiésvkianos, cuando es un *vir* sin *vis*, en muchos momentos inane. Indica el sobrino narrador que ya su juventud fue sosísima (p.19).

El aspecto externo, su belleza encanta tanto a mujeres, Adela, como a varones, como un tal Gerald (p.12) y al sobrino. Sin embargo, ante esa insulsez, le van dejando unos y otros. La esposa le dejó pronto porque “empezó a morir en paz” (p.13); de Gerald, con el que se supone que tuvo un *affaire* en su mocedad, “nunca más se supo”, a pesar de que “aparecía y desaparecía, abstractamente, en las anécdotas sosas” de diario (p.12). Y de Ignacio se sabe que se fue (p.24); y que “no hay ninguna fotografía” en ningún sitio. “Se ha perdido el rastro por completo” (p.24). De Dñ^a María se sabe que está con él, pero no es muy sincera en su proceder. “A veces se preguntaba para sus adentros si se daría cuenta don Eduardo del sentido y alcance de semejantes anacronismos” (p.16). Una vez más nadie es lo que parece, ni nada.

Rosa y Mark en “Las silenciosas tazas del desayuno”¹⁰⁰ reflejan la vida plana y monótona del matrimonio.

“Rosa ha salido de la oficina una hora más tarde. Mark no llega hasta las ocho. Tiene siempre una hora, de siete a ocho, para hacer la cena, recoger las cosas, encender la estufa de gas que ronroneará cuando Mark entre en casa y que habrá deshecho ya toda la tristeza insustancial de las furnished accommodations de Londres. Una hora es de sobra” (p.42).

Juan Azal en el “Regreso” [I] anuncia a su antiguo amante que se está volviendo “rutinario y callado...” (.57). Martín Herrero de “Regreso” [II], un personaje literario que le ha llegado la gloria tarde, “cuando es ya insignificante” (p.66), “no sabe qué hacer consigo mismo”; ahora, en su vida, “se aburre mortalmente” (p.66). La pareja de “Un relato corto e incompleto”, Menchu y Sergio, está sumida en la más profunda rutina y apatía. El fracaso hace acto de presencia en sus vidas sin saber afrontarlo. Y como no han sabido hacerle frente, pues ha barrido de sus vidas el “delicioso deleite” de vivir, “se sentaban por las tardes en las terrazas de de las cafeterías de Argüelles no sabiendo de qué hablar. Y no se dormían” (p.103).

Manuel es el protagonista del cuento “Sugar-Daddy”. Cuando le sucede el *affaire* tenía 45 años. En las primeras páginas el lector encuentra una etopeya –descripción del carácter, acciones y costumbre– del protagonista, un hombre homosexual maduro completamente inmerso en su característico –y tan contemporáneo– estilo de vida que se ve alterado por la

¹⁰⁰ Cfr., pp.38-50.

aparición de un chaval joven del que se enamora. La monotonía da sentido a su existencia, en cuanto a que se confunde con el concepto de normalización.

Don Gerardo, un sacerdote mayor, cura en un pueblo anónimo, también está sumido en la rutina de una vida monótona y ordenada a pesar de su religación con Dios. Su vida es hacer siempre lo mismo.

“Don Gerardo sube las escaleras lentamente. Abre la puerta. Entra. Un pasillo largo con puertas a los lados. Todas están cerradas. Huele a cerrado. [...] Don Gerardo abre esa puerta. Su madre sentada a la mesa de la cocina. Don Gerardo cena. Fuma un cigarrillo después de cenar....” (p.146).

El ¿narrador? anónimo del último cuento intitulado “En falso” es ambiguo¹⁰¹. El lector no sabe el sexo del protagonista de la historia. La narración está en primera persona anónima. “Mi madre...”, “[n]osotros dos nos criamos...” (p.166). El lector no sabe quién narra por la ausencia de nombres propios, o referencias concordantes que permitan al lector establecer el sexo. Tras la descripción del ambiente en el que nació y creció junto con su hermano, desvela que “[a]unque no vivo de escribir soy escritora” (p.168)¹⁰². Está el lector ante una narradora anónima compartiendo vida y casa con una pareja: su hermano –anónimo– y su pareja, Jim. Sin embargo, el lector se ve sorprendido cuando cerca del final del relato, la narradora escritora se convierte por dos veces en varón: “[...] y viendo que no parecía yo dispuesto...”; “Si me acerco o toco alguna cosa estoy perdido” (p.183). En cualquier caso, sea varón o mujer, ¿lesbiana?, el narrador de este cuento indica que vive todavía, a pesar de la adultez, “invisible”, que “[s]ólo vive a medias”, y que su vida se ha convertido “en una pura adivinanza” (p.168). “[N]o puede dejar de ser quien [es]” (ibid).

Los arriba reflejados viven extrañados, engarzados en sus recuerdos, y en sus fracasos. Las dudas existenciales son el nexo de unión de la mayoría de las vidas de esos héroes. Sienten cómo sus vidas fluyen y se van, como el río de Heráclito, y como brota en ese fluir la levedad en lo que respecta a sus relaciones y a sus vidas.

Á Pombo, a nuestro juicio, denuncia al hombre postmoderno y su responsabilidad de ser, a pesar de desarrollarse en un medio hostil y extraño muchas veces. La responsabilidad, significa siempre responsabilidad ante un deber, en este caso, ser, desde lo que es uno. Ahora bien, los deberes de

¹⁰¹ Moreno-Nuño cree que esa ambigüedad ha sido una “deliberada” intención de Pombo. Razón. “[I]ntento por parte del Pombo por desdramatizar la rígida división entre los géneros que la sociedad occidental ha establecido, y fortalecido desde la época victoriana”, en “La temática homosexual en *Relatos sobre la falta de sustancia* de Álvaro Pombo”, en <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1998/spanish-html/Moreno-Nuno,%20Carmen.htm>, consultado el 25/07/11.

¹⁰² Cfr., otras: “[...] tanto Jim como yo misma...” (p.170); “[...] avergonzada, horriblemente avergonzada de mí misma” (p.174).

un hombre sólo pueden ser interpretados partiendo de un "sentido", del sentido concreto de una vida humana: mi vida. ¿Tienen sentido las vidas de estos héroes?

En el caso de "Tío Eduardo", el sobrino narrador anónimo ve la vida de su tío como un fracaso rotundo. Tío Eduardo no ha sabido responder a la vida, esa vida que espera algo de cada uno de nosotros, en singular, en lugar de esperar nosotros de ella. La vida inquiera a cada uno a hacer algo a través de actuaciones concretas, además de una conducta concreta, ética *utens* –dirá Aranguren–. En última estancia, vivir –dirá V. Frankl– significa "asumir la responsabilidad de encontrar respuesta correcta a los problemas que ello plantea y cumplir las tareas que la vida asigna continuamente a cada individuo"¹⁰³. ¿Ha sabido responder tío Eduardo a su vida personal, a la vida esponsal, familiar, y social? No, no ha sabido, por eso la conciencia le llama al orden, en el momento en que la muerte ronda la casa. Ante ella se siente incómodo.

"Tío Eduardo", es la narración en primera persona de una experiencia: el deseo de una relación. El narrador, anónimo, y con un recuerdo difuso, es uno de los dos sobrinos de tío Eduardo que aparece en el cuento; el otro es Ignacio. Éste, joven efebo, encandila al tío con su personalidad y locuacidad tan singulares. Merced a ello, irrumpe en la vida de tío Eduardo dándole momentos de plenitud. Tío Eduardo está encantado con ese narrador tan cabal, cuyos relatos suspenden sus sentidos. "Tío Eduardo oía todo aquello boquiabierto" (p.22), hasta tal punto que le concede todo tipo de licencias domésticas y sociales. Licencias que no pasan desapercibidas, por lo menos, para la *governes* Dñ^a María, la cual, "sí que pensó, para su capote, sorprendida de que don Eduardo, que odiaba toda alteración de la rutina (y por supuesto los huéspedes), no se manifestara intranquilo o incómodo" (p.19) con su presencia. Como indica el narrador, "el efecto que Ignacio iba causando en tío Eduardo" es notorio. Por eso y por más, el narrador ve que "pasaban muchas horas juntos charlando, embebidos, según parece" (p.19). Y ve "ese deseo de estar con el otro" como un *affaire* hasta el punto de declarar que "hacían buena pareja". El narrador hace una declaración: lo visto, lo vive con "envidia".

Se suman a esta galería de personajes, Dñ^a María, el ama de llaves, viuda de un militar, quien cuidará del tío, viudo de Adela, la esposa muerta prematuramente. La relación de Eduardo, viudo, y Dñ^a María, viuda, recuerda a la que desarrollará después entre Leopoldo de la Cuesta y Siloé en *El cielo raso*. La *governes* vendría a ser esa voz freudiana de superyó que pone orden en la vida de Eduardo.

¹⁰³ *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 1987, p.79.

El contexto en el que se desarrolla la historia es la Letona (Santander) de la infancia de Á Pombo. La historia discurre en tiempos de Franco. Según el narrador, él ha escuchado a tío Eduardo comentar que “el Caudillo <es una persona, el pobre, muy poco distinguida>” (p.16). Entendemos que será hacia los años sesenta. Además aparece una sociedad, según el narrador, un tanto frívola, llena de tópicos y comportamientos estereotipados. Una sociedad donde lo externo, el fenómeno, siguiendo a Kant, es una cosa y lo privado o nóumeno, otra. Una vez más, Á Pombo juega con la verdad/apariencia presente en su narrativa.

“A los cuarenta años [tío Eduardo] cultivaba ya su retiro prematuro como cultivan los poetas sus rachas inspiradas. De ese retiro –que tenía el prestigio hedonista de un aislamiento de buen gusto entre <los señores de toda la vida> del contorno– y de una como tartamudez muy ligera al saludar a las señoras, le vino a tío Eduardo fama de erudición (aunque en realidad sólo leía los periódicos). Y su sabiduría, como su riqueza que a fuerza de vivir de ella y no aumentarla había disminuido considerablemente con los años cuajó en figura pública y se volvió parte de los tópicos de la alta sociedad local y adorno de las contadísimas personas que gozaban del privilegio de tratarle o de ir a té a su casa” [...] Y tío Eduardo contaba [...] intercalando las pocas frases de inglés que recordaba (aunque tío Eduardo tenía fama de hablar inglés como un inglés, la verdad es que apenas recordaba más de media docena de frases en esa lengua” (pp.12 y 19).

Larga cita, pero significativa. Con tintes platónicos bastante marcados, Á Pombo hace una fenomenología del imaginario colectivo y la construcción del mismo. Una cosa es la verdad, la esencia, la sustancia, otra, la apariencia, los accidentes. La verdad es que tío Eduardo es tímido, retraído, y poco expuesto al otro por miedo al qué dirán. La verdad para otros es la apariencia de ser lo que no es. En la novela *El parecido*¹⁰⁴, Pepelín contesta a Mati con un argumento platónico; “–Parecía verdad porque era truco. La verdad no se parece a nada, que diría el difunto señorito Jaime. De hecho [...] la verdad es una palabra cualquiera que empleamos para distinguir entre sí cosas parecidas, una unidad de medida como el kilo, por ejemplo. Lo único que hay es parecidos que se aproximan o se alejan más o menos ... entre sí” (p.144). Entre la percepción de tío Eduardo de sí, y la de los otros hay un parecido disímil, es decir, nada. Además, la mentira se convirtió en tópico y en “adorno” selectivo.

Para el crítico F. Valls, “Tío Eduardo” es una narración de antihéroes y pasiones humildes, que se salva por “el uso que el autor hace del lenguaje...[y sobre todo] por su humor soterrado” (p.224). El valor del cuento, a ojos críticos de Valls, no está tanto en ser el “embrión” de su obra posterior, sino

¹⁰⁴ Uso la edición en “Compactos”, Barcelona, Anagrama, 2002. A partir de ahora todas las citas serán de esta edición.

en ser un tanto “heterodoxo”, más por “su estructura digresiva, por su casuística ejemplarizante y por la ausencia de intriga y fantasía”, que por el contenido: la bisexualidad. Ya Pombo advirtió en *Notas entorno al cuento* que “para que un cuento sea bueno tiene que contener un elemento de enseñanza y servir de ejemplo de algo”¹⁰⁵.

Los “héroes” de la galería de “Tío Eduardo” forman un triángulo: Narrador-tío Eduardo-Ignacio; una triangulación afectiva y dolorosa. En torno a ellos giran el resto de los personajes de la narración: Dñ^a María y Adela, la presencia *in absentia* en la primera parte. El modo de ser, de pensar y de actuar de todos los héroes se sabe a través de los ojos y de la palabra del narrador. Es decir, estamos ante las técnicas de la focalización y de la subrogación. El narrador, omnisciente, en una narración diacrónica, administra cuanta información desea que sepa el lector, la justa y necesaria, merced al momento de la diégesis, a la situación y la oportunidad. El yo atormentado del narrador, adulto, “recuerda” (analepsis) que “aquél verano... yo tenía catorce años... y recuerdo que...” (p.20), “tío Eduardo, a sus setenta años, se enamoró de Ignacio” (p.24), un efebo que “debió de tener diecinueve o veinte años” (p.24). Sin embargo, matiza: “sólo recuerdo la irrealidad e instantaneidad de todo aquello y el haber pensado (con **extraña envidia** infantil entonces) que tío Eduardo e Ignacio hacían buena pareja” (p.22).

Con el personaje del narrador adolescente, Pombo introduce en su narrativa la figura de los niños-reviejos o adolescentes, perversos¹⁰⁶, que despiertan deseos o sienten deseos¹⁰⁷ homosexuales. Pero lo peor es que manifiestan, pese a su temprana edad, deseos de maldad como cualquier adulto. En consecuencia, estos personajes son vistos como demonios, unas veces en sentido jocoso, *El parecido*, otras, son paradigmas de la maldad, como *El héroe de las mansardas de Mansard*. Aquí Kus-Kús es visto y denunciado por Ester, no precisamente un modelo de moralidad, como un diablo, cuando advierte a Julián:

“—¡Cuidado con ése! Ese es un mal bicho, tiene cara de diablo. Es peor que nosotros. Lo huelo. Ten cuidado con ése” (p.144).

¹⁰⁵ Lucanor 6 (septiembre, 1991)160.

¹⁰⁶ A este respecto, J. Alfaro indica en su artículo sobre “Notas para una lectura de Álvaro Pombo”, *Cuadernos del Norte*: “Hay toda una tradición de niños perversos, que se sitúan en el polo opuesto de los niños del Evangelio, en la cultura anglosajona. Ahí están los niños que mienten y traicionan a los adultos o que se matan entre sí en relatos como <A High Wind in Jamaica>, de Richar Hughes (fascinantemente llevada al cine por Alexander McKendrich), como en <The Lord of the Flies> de William Golding, como en <The Fallen Idol>, de Graham Greene”, n°24(marzo-abril, 1984)54.

¹⁰⁷ “En la tesis doctoral de Alberto García Valdés, *Historia y presente de la homosexualidad*, se señala, por ejemplo, que la edad media para la primera experiencia homosexual es de 11.65 años, pero que puedes darse casos de contactos homosexuales, principalmente masturbatorios, ya a la edad de cinco o seis años (García Valdés, 1981: 176, 178 y 180)”, citado por X. M. Buxán (ed), *ConCiencia de un singular deseo. Estudios lésbicos gays en el Estado español*, Barcelona, Laertes, 1997, p. 93.

La condición de situación del narrador es un adulto ¿homosexual?, se supone que sí, que narra los deseos homoeróticos que le suscitó su tío Eduardo aquél verano, cuando tenía “catorce años”, experiencia que le marcó. Un adolescente que se abría a la vida (biología) y al mundo (psicología) en toda su profundidad, principalmente la genésica (genitalidad), la psicológica (sentimientos ambivalentes), la social (interrelaciones), y la espiritual: búsqueda de identidad y búsqueda sentido a las cosas y a la vida. Un adolescente que descubre en su propia carne (yo) la emergencia de un “deseo de estar con el otro”, en este caso, con otro de su propio sexo (homosexualidad): tío Eduardo, ante el cual se siente atraído; sentimiento, por otra parte, “vivido por dentro como dulce” (Aranguren). El yo narrativo descubre no solo ese “deseo” hacia el otro, sino también la “necesidad cotidiana” de estar con el otro. Y descubre a la vez esa idea sartriana de que el infierno son los otros, porque experimenta la súbita aparición del otro, Ignacio, elemento foráneo en el círculo íntimo del protagonista. “Su relación con tío Eduardo era, para empezar, lejana” (p.20), indica el narrador.

¿Quién es ese adolescente ecuaníme con voz y cox de la diégesis? ¿Cómo es? ¿Es tal como aparece? Dado que el lector nada sabe de él, ya que nada dice, a través de la percepción que tiene del otro, y las valoraciones que hace, aparecerá el perfil.

El narrador de la historia unas veces recuerda (pp: 11,14,18-20), otras dice lo que ha oído (pp.12, 13 y 23), y aquello que se imagina (p.13). Para el narrador, su tío es “soso”, “hasta en las anécdotas” (p.12), y con “los nervios saltones” (p.13). Merced a esa insulsez que le caracteriza, “el héroe disfrutó poco de la vida”. Sin embargo con su sobrino Ignacio es un contador vivaz (p.19), y ¿alegre momentáneamente?, cosa que le sorprende al narrador: “contaba con vivacidad, rara en él” (p.19). Ignacio, de 19 ó 20 años, es joven de fácil palabra y fabulador, un encandilador por su personalidad abierta y desinhibida y dominador. “Ignacio poseía el arte del verdadero narrador de cuentos”. Desde esa perspectiva fabuladora, Ignacio creaba una atmósfera de “irrealidad e instantaneidad de todo aquello” (p.22). E Ignacio también es el artífice, dentro de su condición fabuladora, de ese topos de felicidad, “aquél jardín y la casa blanca (p. 20), ese *locus amoenus* [A. Martínez], preparado por Ignacio. “Uno tenía la impresión de que aquel jardín y la casa blanca de largas estancias vacías eran cosas de Ignacio desde siempre” (p.20).

De su tía Adela, esposa de Eduardo, tampoco tiene buena imagen. Las valoraciones que hace, ¿es fruto de verla como una rival? Adela aparece como una persona apática, persona que poco a poco va muriendo al mundo. Esa muerte empieza por el olvido de sus cosas, “perdía las horquillas”, hasta que “perdió la memoria”, y así misma. Recurriendo a la caracterización valle-inclanesca, dice de tía Adela que “se murió en cabello..., como las polillas,

y oliendo de hecho a naftalina” (p.13). De Dñ^a María dice que “es la única cosa real” en casa de tío Eduardo (p.15). Sin embargo, el narrador hace una confesión un tanto malévola: “pensaba con frecuencia en su marido escandalizándose cada vez ante la falta de tonalidad emotiva de sus pensamientos. Pensaba en él sin amor, como el pensar puro y neutral con que se piensa “mesa” o “manzana”..” (pp. 16-17).

El *modus operandi* del narrador, sobrino, es la focalización de la narración principal en Eduardo e Ignacio. Narra con “apasionamiento para denostar o poner en cuestión la conducta de los personajes” (Valls, 218). Valora la historia que ve desde su sentimiento de envidia (p.22), de “cinismo” (W. Weaver, p.19) y de hipocresía. Diríamos que bajo la aplastante soledad, manifestada a través de la lluvia gris de ¿Letona?, ahora, Santander¹⁰⁸, el narrador manifiesta al lector sentimientos de vida y de muerte. Sentimientos que no supo o no pudo o no quiso expresar, tanto a su deseado tío Eduardo, como al rival y ¿odiado? Ignacio. “Siempre he pensado que Ignacio...” (p.19).

La narrativa de Pombo obliga al sujeto a ser auténtico, en todo momento, de ahí ese tinte ético que tiene la narración, y a “superar” los grilletes de la opresión inherentes a la condición de situación. Cuando esto no se da, el héroe se desustancia o le falta identidad. Y desustanciado e inconexo es tío Eduardo, el deseado y no alcanzado y ¿gozado?, a ojos de su silente sobrino. El narrador ve a Tío Eduardo como persona “huidiza” (p.12); “reservada y solitaria y poco social” (p.12); tanto que a los cuarenta años cultivaba ya su retiro prematuro, como “un caracol” (p.12). “Le saludaba todo el mundo, pero muy poca gente se atrevía a interrumpirle o a hablarle” (p. 14). Esa cerrazón le ha hecho convertirse en un hombre maniático: está encerrado como un caracol en “hábitos minuciosos y complejos” (pp.12.15). Se levanta tarde, se arregla despacio; es muy “metódico” (p.13); diríase que está ensimismado. Tanto es así que el sobrino narrador llega a metaforizar esas manías, indicando que “todas la vidas muy cercadas por hábitos dan la impresión de espejos” (p. 14).

Para el narrador, sobrino, su tío es además “soso” (p.12). Pombo utiliza este adjetivo, “soso”, en el aspecto metafísico-moral. La insulsez se manifiesta en todos los aspectos, empezando por la vida. La vida de tío Eduardo es una vida insulsa; una vida circular (p.15); una vida empantanada (J.A. Marina); una vida construida en falso, “fantasmal” (p.19). Tanto que llega a jugar con la realidad/ficción, verdad (αληθεια)/apariencia (δοξα) de su imagen y de la difunta esposa, llegando hasta extremos necrofílicos, y de la realidad que le rodea, tanto familiar como social. Su imagen está construida sobre la irrealidad. Si el *dictum* goethiano de que “un hombre es la lista de

¹⁰⁸ “«Tío Eduardo», es el Santander de mi niñez”, indica A. Pombo. Cfr. “Prólogo” a la edición novel, en la que se incluyen los relatos: “Luzmila”, “Tío Eduardo”, “Aroma de nostalgia (Relato corto)” y “el cambio”, en Difusión directa Édera, Madrid, 1998, p.3.

sus cosas hechas” es verídico, tío Eduardo es la representación del mismo. La verdad de todo es que tío Eduardo “disfrutó poco de la vida”, la razón, porque empezó ya desde “muy joven a asustarse de la figura de la propia fortuna y a encerrarse como un caracol en hábitos minucioso” (p.12). Asustadizo y replegado en si le han llevado a la nada. Por eso, para el narrador, tío Eduardo es una persona fracasada. Su mal está en parecer y no ser. Ese parecer que se es y no es genera angustia, ante la difuminación del propio yo bajo la máscara exigida por la sociedad, y una leyenda errónea, la cual es fomentada indirectamente por el interesado, fraude personal. ¿Con qué finalidad? Para intentar superar esa angustia, mostrando y demostrando la virilidad ante sí, y frente a los otros. Como no la hay, la leyenda sirve como máscara para parecer¹⁰⁹. Parte de esa leyenda es la personalidad vigorosa y robusta, cuando es todo lo contrario: es endeble, se cohíbe ante los adversarios, y, además, hipocondríaco (p.14). Es presentado como de una naturaleza superior, como algunos personajes dostoiésvkianos, cuando es un *vir* sin *vis*, en muchos momentos inane. Indica el sobrino narrador que ya su juventud fue sosísima (p.19). El aspecto externo, su belleza encanta tanto a mujeres, Adela, como a varones, como un tal Gerald (p.12) y al sobrino. Sin embargo, ante esa insulsez, le van dejando unos y otros. La esposa le dejó pronto porque “empezó a morir en paz” (p.13); de Gerald, con el que se supone que tuvo un *affaire* en su mocedad, “nunca más se supo”, a pesar de que “aparecía y desaparecía, abstractamente, en las anécdotas sosas” de diario (p.12). Y de Ignacio se sabe que se fue (p.24); y que “no hay ninguna fotografía” en ningún sitio. “Se ha perdido el rastro por completo” (p.24). De Dña María se sabe que está con él, pero no es muy sincera en su proceder. “A veces se preguntaba para sus adentros si se daría cuenta don Eduardo del sentido y alcance de semejantes anacronismos” (p.16). Una vez más nadie es lo que parece, ni nada.

La moralidad de Eduardo entra en cuestión cuando *abandona* a su esposa en varias situaciones: al principio de su vida de esposo, “cuando nació Adelita”, “nuevo viaje de tío Eduardo” (p.12), ¿solo?, ¿acompañado de su esposa Adela?; después, cuando aquella enferma, deja todo y a todos, incluso a la hija, en manos de la *governess*, y se va ¿dónde? Se sabe que primero murió la madre, y poco tiempo después, “dos meses más tarde”, la hija (p.13). La razón más explícita que nos da el narrador de la situación es que “la muerte de su esposa le cohibía como nos cohiben a veces los sentimientos del ajeno”. Volvió “el día del funeral” (p.13).

La muerte del otro siempre lleva ante la propia muerte. La muerte de Adela lleva a Eduardo ante su propia muerte. Para Platón la muerte es ne-

¹⁰⁹ En circunstancias adversas, el homosexual llega a vaciarse tanto de sí mismo, a identificarse de tal manera con el papel impuesto, que su propia sustancia cede a la representación insustancial de ese otro que se apodera de él”, en Martínez Expósito, o.c., p.119.

cesaria para cumplir plenamente el acto reflexivo de búsqueda de la verdad. Su planteamiento es muy sencillo: *la verdad se consigue en la muerte*. ¿Por qué tendríamos que rehuirla entonces, si la verdad es lo que buscamos? ¡Bienvenida la muerte, porque queremos la verdad!, dirá Santa Teresa de Ávila, muchos años después de Plantón. ¿Qué verdad encuentra tío Eduardo en la muerte de su esposa? Además de su propia finitud, otra verdad amarga: no ha querido a su esposa, ni a su hija, ni a los suyos. Por fas o por nefas, todos, la final, le abandonan. Con “los sobrinos... se quedaba mirándonos como no sabiendo bien qué decir o sin entender del todo lo que decíamos” (p.14).

La muerte del otro que está al lado interroga, altera la existencia, y despierta sentimientos de culpa. La culpa emerge en la conciencia y grita en ella ante la omisión irresponsabilidad o mala acción. La tragedia del hombre es la irreversibilidad del hacer. La acción es siempre proyección, por tanto, no hay reparación posible. Ante lo hecho aparece ese dedo acusador, Eduardo quiere reparar lo irreparable. Y contra todo lo previsible, “agobiado quizá por un erróneo afán de reparación, hizo de la difunta esposa un culto” (p.14).

“Y la memoria puso entre tío Eduardo uno de sus objetos, un Adela-objeto que tenía con Adela el parecido cultural que tienen entre sí objetos heterogéneos unificados en metáforas. Era Adela-objeto lo que tío Eduardo recordaba y no su esposa, en parte porque acordarse de un objeto real es imposible, y en parte porque si hubiera sido en realidad posible quizá tío Eduardo no hubiera deseado recordarse” (p.15).

La responsabilidad, significa siempre responsabilidad ante un deber. Tío Eduardo no ha sabido responder a la vida, ni a la de su entorno, su esposa. La vida inquiere a cada uno a hacer algo a través de actuaciones concretas. En última estancia, vivir –dirá V. Frankl– significa “asumir la responsabilidad de encontrar respuesta correcta a los problemas que ello plantea y cumplir las tareas que la vida asigna continuamente a cada individuo”¹¹⁰. ¿Ha sabido responder tío Eduardo a su vida personal, a la vida esponsal, familiar, y social? No, por eso la conciencia le llama al orden.

En los años treinta, Gabriel Marcel expresó en su conocida formulación de que el *sentido* y el *valor* de la persona “no está en lo que tiene, sino en lo que es”, es decir, no se trata solamente de “tener más” sino de “ser más”, proposición que de algún modo se podría identificar con la frase de Frankl, “Las personas tienen los medios para vivir, pero carecen de sentido por el qué vivir”¹¹¹. Esto ha pasado a tío Eduardo. Eduardo ha sido el hombre estético kierkegaardiano que ha tenido todo: “era el chico más rico de su

¹¹⁰ *El hombre en busca de sentido*, o.c., p.79.

¹¹¹ *Voluntad de sentido*, Barcelona, Herder, 1988, p. 245.

generación” (p.12), ha buscado el placer, “la vuelta al mundo antes de casarse” (p.12), y ha escapado del dolor, “cuando no pudo más, salió de viaje, dejando a Dña María con la enferma [Adela]” (p.13). Eduardo se ha apegado al instante y ha corrido detrás de lo que le prometiera más placer. Eduardo no se ha construido a sí mismo, se ha desarrollado por obra de la necesidad: parecer, y no desde la libertad: ser, siendo, transformándose en lo que es; hombre empantanado, circular, y solipsista. No tuvo de joven ni ha tenido un proyecto de vida a largo plazo. Eduardo es el prototipo del personaje cuyas dificultades para ser proceden de sí mismo, por su “corazón paralizado” que “no deseaba ser feliz en realidad”, porque como pasará a Gabriel Arintero en *El cielo raso*, “sus intentos de castidad, sus inhibiciones y su aparente austeridad”, todo ello son frutos del “miedo al pecado y de la vergüenza a la figura social de la homosexualidad que no había conseguido vencer en el interior de su corazón” (p. 87).

Lo importante para el análisis de la existencia es que el hombre sienta y viva su responsabilidad en cuanto al cumplimiento de todas y cada una de sus misiones, tal como en cada caso se le planteen; cuanto mejor comprenda el carácter de misión que la vida tiene, tanto mayor sentido tendrá la vida para él. El sentido de la existencia humana se basa precisamente en su carácter irreversible. Por eso, sólo podemos comprender la responsabilidad de la vida de un hombre, siempre que se la entienda como una responsabilidad con vistas al carácter temporal de la vida, que sólo se vive una vez. Recibe su sentido por obra de otros factores no solo biológicos, sino, y principalmente, espirituales, morales, estéticos, etc. Estos factores representan, por tanto, un momento trascendente. La vida no trasciende de sí misma 'en longitud' –si no en profundidad–, en cuanto apunta a valores. Lo único que nos trasciende son nuestras obras y la memoria que de nosotros quede en los demás.

En la novela de Pombo la mala acción se paga, es decir, hay justicia poética. La desatención de Eduardo con su esposa e hija es pagada al final de su vida. Tío Eduardo es retribuido por Ignacio, de modo semejante a cómo él, sin darse cuenta, trató a los suyos, y por otros cercanos a él.

Ignacio es el tercer héroe narrativo, el efebo que inaugura la saga de jóvenes bellos: Quirós (DI), Jaime (P), Ramón (CN), que encandilan a adultos solitarios. Son mozos, “en su mayoría indiferentes, que son reinventados constantemente en proyecciones fabulantes por unos seres solitarios que así inventan su propia destrucción” (Weaver, 2004). Ignacio, de 19 ó 20 años, es un encandilador por su personalidad abierta y desinhibida, dominador, de fácil palabra, fabulador. “Ignacio poseía el arte del verdadero narrador de cuentos donde lo que verdaderamente importa no es la originalidad o la profundidad del contenido sin el hábil encadenamiento de los incidentes y lugares comunes” (p.21). Historias y héroes, “a pura fuerza del detalle se diluían

y confundían unos con otros hasta haber en la imaginación del oyente una confusa criatura” (p.22). Según el narrador (“recuerdo”), Ignacio creaba una atmósfera de “irrealidad e instantaneidad de todo aquello” (p.22). Ignacio crea mundos ficticios, personajes ficticios, con vida, capaces de aportar sentido y alegría a la vida empantanada de Letona, comenzando por tío Eduardo y terminando por el narrador. Ignacio tenía el arte de contar cuentos que encantaban y embaucaban a su tío, mientras que los cuentos que le contaban los otros, le enfermaban.

La dialéctica de Pombo prescribe con fuerza una autenticidad del ser, e impulsa a participar con sinceridad ética y moral, y sin evasivas o disimulos con el otro subjetivo. Muchos de los héroes pombianos, adultos o adultos-niños, experimentan en sí esa incoherencia entre lo íntimo-interior y lo externo. Pombo defenderá, apoyado en Nietzsche, que uno ha de ser (exterioridad) quien uno es (interioridad).

A nuestro juicio, el narrador es una figura tenebrosa, como ese “mal tiempo que emborriona aún aquellas tardes... y la lluvia” de Letona (p.11), incoherente, y enigmático. A veces sabe mucho, otras se olvida. Una vez narra hasta los más sutiles detalles externos: “recuerdo que la hierba era húmeda, soleada y verde”, una arcadia, diríamos, (p.20); “recuerdo la estructura formal de todo aquello, el tiempo puro y el otro, el atmosférico, y para de contar” (p.22); e internos, los pensamientos de los actores: “Doña María, sí que lo pensó, para su capote” (p.20). Otras veces, ha olvidado elementos esenciales: “No recuerdo la voz de Ignacio” (p.22); “no recuerdo en absoluto a Ignacio” (p. 20); aunque “recuerdo cosas que Ignacio hacía “ (p.20). Á Pombo inaugura con este prototipo la figura de niño-adulto luciferino que será Kus-Kús en *El héroe de las mansardas de Mansard*, ante el cual, Julián con gran sentido de culpa, por lo que ve, comprueba la definitiva corrupción del muchacho, confesando: “esta pobre criatura es ya un hijo de puta y yo tengo gran parte de la culpa” (*El héroe*, p.184).

Las impresiones de reflexión –indica Hume– están constituidas por pasiones y por emociones. En “Tío Eduardo” el narrador transmite esas impresiones que le mueven a la reflexión, a la narración, a experimentar las emociones y pasiones que le provocó la supuesta relación entre Eduardo e Ignacio, y la figura de éste. Diríamos que el narrador, sobrino, se comporta como la narradora de otro cuento, *En falso*, para la cual la escritura se convierte en conciencia y máquina de escribir. Aquí, en “Tío Eduardo”, el narrador, al verbalizar el pensamiento, reflexiona y, a la vez, vive los sentimientos y emociones que le provocó ese *affaire*. Bajo metáforas oníricas, y con esa interferencia que caracteriza a los narradores pombianos, el narrador expresa esas emociones y pasiones que sintió y vivió:

“Sólo recuerdo la irrealidad e instantaneidad de todo aquello y el haber pensado (con extraña envidia infantil entonces) que tío Eduardo e Ignacio hacían buen pareja” (p.22).

“Uno podía en cierto modo calcular la desazón de tío Eduardo por la propia. Sin saber bien por qué, la posibilidad de que Ignacio no volviera nos parecía a todos una catástrofe... Detenido en medio de la habitación no sabía yo si reír o llorar” (pp.22-23).

El narrador se da cuenta de que Ignacio no solo ha alterado la vida de su tío Eduardo, sino también la suya. Se da cuenta de que Ignacio ha aportado a la vida de su tío alegría, salida de sí mismo, y sentido, sobre todo sentido, sin embargo, él no ha sido nada. Ante esa existencia anodina, sombría, circular, Ignacio ha sido como ese sol platónico que hace brillar y vibrar a todo aquel que sus rayos acarician. Por el contrario, Él se ha quedado en la sombra, quizás como su tío en vida.

¿Cuál es el sistema de coordenadas que ubican al hombre pombiano en el mundo? Los tres personajes principales de la narración servirán como referentes reflexivos para contestar a la hipótesis anterior: tío Eduardo, Ignacio, y el sobrino narrador, en cuanto adulto. La antropología metafísica heideggeriana nos ayudará a ello.

El hombre se comprende a sí mismo partiendo de su propia existencia. En el cuento de “Tío Eduardo” el narrador comprende su existencia desde la narración de la existencia de los otros: De Ignacio, su rival, y de su deseado tío. Hay tres seres-ahí (*dasein*) arrojados a un destino: llegar a ser, y llegar a ser felices, respondiendo, desde la accidentalidad de lo que son: homosexuales. Y en potencia, llegar a entenderse. Su devenir, por tanto, es superar ese accidente para llegar al otro, con el cual, igual que él, ser con él y por él. La prueba que deben superar es ser personas, realizadas y felices, desde esa accidentalidad, diferencia, ante sí y consigo, y ante el otro y con el otro y ante los otros y con los otros. Dos de ellos nos salen airoso: Eduardo y sobrino narrador; los dos se han mentido y han mentido; sí, Ignacio, el cual no se ha mentido, aunque haya mentido al fabular. Éste responde a la vida “como debe ser”, desde su accidentalidad; tío y sobrino, no. Ignacio se abre al mundo y manifiesta lo que es: fabulador, adulador, gozador del momento (*carpe diem*); mientras que tío y sobrino narrador, se cierran al mundo y enseñan lo que no son: buenos propósitos, buenos modales, malos sentimientos. Lo que han sido, y hecho, se queda en su memoria –igual ocurre al autor Pombo– de tal manera que se convierten en “seres pasados”, pretéritos, en lugar de “seres presentes”, futuros, como Ignacio. La afirmación del narrador habla por sí misma: “Tía Adela y tío Eduardo se ha vuelto el símbolo nostálgico de una generación y de una época” (p.24). Eduardo y sobrino narrador se descubren, el uno en la vejez, el otro en la adultez, “arrojados” y “abandonados” en su

precaria condición de seres-ahí en un mundo ajeno al suyo, en el cual han de actuar de otra manera a la verdadera; no han sabido hacer frente a la verdad; sí lo ha hecho Ignacio. La percepción de esta disonancia, de ese vacío, provoca un estado de ánimo doloroso, y de fracaso en la vida. Eduardo y sobrino se convierten en “existenciales concretos” incapaces de disfrutar de la vida. Ignacio, por el contrario, es el “existencial concreto” que cree en la felicidad como trabajo de cada día, a ejemplos de María y de Virginia, y como cree en ella, hace lo posible por vivirla de la mejor manera posible, incluso fabulando.

7.2.6. Los laberintos del alma. Aislamiento y soledad.

Antes de seguir con la investigación, aclaramos los términos elegidos. El laberinto. La imagen del laberinto responde a un *topos* figurativo que el hombre usa para significar complejidad, y por analogía, la complejidad humana, sus anhelos y enigmas. Vendría a significar que el ser humano, en tanto ser enigmático, angustiado, confuso y complejo, ha construido unos *topoi* simbólicos, laberintos, paraísos, infiernos, etc., con el fin de representar la angustia que le provoca vivir, y el miedo que tiene ante el devenir. Ruben Darío expresa en su poema *Lo fatal*, cómo es ese hombre en tanto *homo viator*, pensador, y misterio, que se hace preguntas sobre su ser y existir para poder seguir adelante.

[...]

*Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por*

*lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,*

*¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...*

Esto es lo que parece que no saben los héroes pombianos en sus vidas. No saben a dónde van, “seres sin rumbo cierto”, seres que no saben tampoco dónde están. Son giróvagos que no llegan a ninguna parte.

En cuanto al término alma, queremos precisar lo siguiente¹¹². En el proceso secularizador propio de nuestro tiempo, muy en concreto, en España, tal término se ha convertido en un vocablo sin importancia. No existe para muchos. No es así en disciplinas –sobre todo fuera de España– como la psicología, psiquiatría, por supuesto, la teología, y también la literatura. En la sociedad occidental todavía se preocupan –casi mejor, nos preocupamos– por la *psiqué*, “alma”.¹¹³

La idea del “alma” tiene atributos tanto escatológicos como psicológicos. Nosotros utilizamos ese término desde un punto de vista antropológico. Decimos desde esa perspectiva que es esa otra identidad humana, muchas veces emergente con una fuerza atroz.

Aislamiento y soledad son dos *topoi* que sobresalen en esta primera narrativa. Cuando el lector se asoma a los cuentos de Á Pombo se encuentra con unos personajes solos; además, muchos de ellos se sienten solos. Estos personajes no responden como lo hace A Machado: “En mi soledad/ he visto cosas muy claras/ que no son verdad” (XVII). Al contrario; se aferran a ella. Entendemos que Pombo quiere subrayar otra de las caras del hombre moderno. Y vemos que lo trágico del ser humano moderno está en una paradoja: estar rodeado de personas, y estar solo; estar con muchos y conocer a muchos, y estar incomunicado.

“Tío Eduardo” es el cuento que abre la colección. Martínez Expósito ve la importancia del cuento por ser “embrión de su obra posterior” (2004:135). Es la historia de un fracaso de vida podríamos decir. Una vida solitaria y en soledad. Toda la historia está narrada desde un yo, el narrador anónimo, ¿sobrino?, que percibe la vida de tío Eduardo plana y rara. Junto a Eduardo otro sobrino, Ignacio, ¿rival? del narrador, según él, los dos: Eduardo e Ignacio hacía buena pareja.

Tío Eduardo es un setentón (p. 24) de clase alta que se ha refugiado en una vida de seguridad, monotonía, soledad y aislamiento del mundo. Está rodeado de sus criados, los de abajo, que siempre miran hacia arriba para imitar lo que hace, y de gentes de Letona, las visitas, que llegan a su lugar de vida retirada para tomar el té. Tío Eduardo, según sabemos por el narrador, es una persona “huidiza”, “reservada y solitaria y poco social” (p.12). Tanto es así que a los cuarenta años cultivaba ya su retiro prematuro, como “un caracol” (ibid). Para el narrador, sobrino, su tío es además “soso” (p.12). Y es incapaz para la comunicación interpersonal, pues a los sobrinos:

¹¹² Un trabajo interesante sobre el alma puede leerse en Bremmer, J.N., *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid, Siruela, 2002. Es interesante el capítulo I: “El alma”, pp.17-23, como aproximación al concepto y uso del término alma.

¹¹³ Con el adjetivo “moderno” queremos expresar no el sentido cronológico del vocablo sino el sentido axiológico, es decir, valorativo. El hombre “moderno” producto de la llamada “civilización moderna”. Es decir, aquella que hace referencia a la resultante del largo proceso de apartamiento del orden sobrenatural, e incluso del orden natural, que se inició con el ocaso de la Edad Media.

“[...] solía darnos la mano o un cachecito en la mejilla con dos dedos y se quedaba mirándonos como no sabiendo bien qué decir o sin entender del todo lo que decíamos nosotros” (p.14).

Valls calificó este cuento de “antihéroes” (1995:224). ¿Dónde radica este antiheroísmo? A nuestro juicio en las vidas fracasadas que aparecen: Narrador, Eduardo, Adela, doña María, etc.; vidas marcadas por la soledad, el aislamiento y el tedio. En sobrellevar un estado de ánimo que nace de soporta algo. Eduardo, su bisexualidad y hacer frente al contexto en el que se mueve. El narrador, de la percepción que tiene de *affaire* de la relación entre su tío e Ignacio; situación que la vive con desasosiego. Y finalmente de ambos. Eduardo no acaba de estar a gusto con su esposa Adela. ¿Se casó para evitar el qué dirán? El narrador no acaba de aceptar a Ignacio, en su interior lo siente, lo ve y lo vive como un rival. Y Doña María es la eterna “acompañante de un homosexual”¹¹⁴.

La vida de esta familia burguesa de Latona está marcada por la soledad, están con otros y se sienten solos, y por el aislamiento, personal y social. Una vida marcada por una serie de costumbres, a las que se aferran, en cambio.

Un personaje importante en la narrativa cuentística de Pombo es Luzmila. Protagonista cuyo recuerdo no solo está en su creador, sino también en críticos como Aranguren. “Puestos a elegir entre ellos, me quedaría probablemente con el título de <Luzmila> como el mejor de todos” (p.9), decía en profesor. Muchos de los personajes de la literatura posterior, sobre todo de los *Cuentos reciclados* (1997), son deudores de este personaje. Porque según advierte el creador, después de Luzmila, “el autor jamás se encoje de hombros ante el destino de sus personajes”. Y además, porque el autor “siente por todos ellos una compasión análoga a la que sintió por Luzmila veinte años atrás”. Luzmila, según Pombo, “fue el único personaje sustancial de aquellos *Relatos sobre la falta de sustancia*” (p.12).

El narrador omnisciente del cuento “Luzmila” sitúa al lector ante un personaje con una situación conductual y otra coyuntural. En primer lugar, Luzmila es conductualmente un ser anodino, insignificante y carente de voluntad. Casi es un personaje plano. La imagen que nos da el narrador es tan horizontal que, incluso desde el punto de vista sexual, estamos ante un ser indeterminado e indefinido. En segundo lugar, la protagonista está coyunturalmente sola y aislada. Luzmila “no iba nunca al cine, no leía los periódicos, ni oía las radios” (p.27). Llega a tal extremo su alejamiento del

¹¹⁴ En el argot anglosajón, *faghag*, “mujer que acompaña a un maricón”, en Moreno-Nuño, “La temática homosexual...”, en <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1998/spanish-html/Moreno-Nuno,%20Carmen.htm>, consultado el 27/07/11, nota nº 16.

mundanal ruido que, sumida en su trabajo, “desconectó lo poco que aún quedaba conectado con el mundo exterior”. Tal es así, indica el narrador, que Luzmila empieza a pasar “tan desapercibida por el mundo que lo visible y lo invisible coincidían en ella sin asombro” (p.30).

Esa forma de ser y de estar, ¿de dónde le viene? Parece que de la educación religiosa de las Purísimas, pues se dedicaban “a la restauración de chicas de la vida airada” (p.26). ¿Nada más? No. Luzmila es llamada por sus compañeras “meapilas”, además de verla como “medio cabra” (p.26). También Dorita ve, desde su agitada y culpable conciencia, a Luzmila “como una chota”. Después del desenlace delictivo, robo, y trágico, Luzmila vuelve a la soledad y al aislamiento de antes.

“Y al día siguiente empezó de nuevo, o continuó como de costumbre, de asistenta por horas. E iba guardando más de la mitad del sueldo junto a la Cajita del Niño Jesús, en un sobre” (p.37).

Todo vuelve a ser como antes. Hacer lo mismo. ¿Qué ha cambiado? Nada. Seguir “en no doler o angustiar o preocupar en ningún sentido acontecimiento pasado o futuro” (p.37).

Rosa y su esposo Mark son los protagonistas del cuento “Las silenciosas tazas de desayuno”. Viven aislados de todos. “No tienen amigos” (p.45) indica el narrador. Porque los amigos de Mark son eventuales. Sabe el lector por el narrador que Rosa, la protagonista, ya desde joven, en casa de sus padres, estaba sola, ladeada, su madre se dedicaba más a sus hermanos que a ella, que quedaba un poco de lado.

Pombo destaca la anodina vida que lleva el matrimonio. Apenas aparecen los sentimientos, ocultos, por vivirlos. En el silencio, en la rutina, Rosa, Mark, Pombo, el narrador, etc., en esas vidas, como en muchas más del hombre moderno, hay una búsqueda de una unidad ausente y de una felicidad perdida. ¿Qué une a Rosa y Mark? ¿La rutina? ¿Ese silencio emocional que se desprende del relato?

También Martín Herrero, protagonista del “Regreso” [II] está solo y se siente solo. El narrador también aquí da varios apuntes en torno a la soledad del personaje. Martín es un hombre solo; está solo (p.68). Y el narrador informa sobre ese estado de Martín:

“[...] creyó que el silencio cedería al regreso, al hallarse de nuevo en España súbitamente rodeado de todos los puntos de referencia que, casi sin haberlo querido él mismo, poblaron sus soledad y multiplicaron en figuras la figurada muerte de su ausencia. Pero no ha sido así. Al silencio e impotencia de los tres últimos años en Londres ha sucedido ahora un silencio de temperatura distinta que es, sin embargo, el mismo silencio... (Martín Herrero apenas ha salido a la calle)” (p.68).

Con el recurso analéptico, el narrador sorprende al lector con ese apunte de muerte: “El silencio mortal se deshace ahora que la muerte va a ocupar las últimas horas de Martín Herrero” (p.72). También siente la soledad, prolongada, el protagonista de “El puente”. Ese yo anónimo: “huí”, “tuve que” (p.79), “mi piso” (p.81), informa en primera persona los resultados de esa soledad, “con ser grata”, “había pesado” (p.81). Y ese yo solo y solitario llega casi a disculpar los efectos de la soledad. Porque llega a afirmar: “Quizá el silencio y la belleza y la soledad engendran (por generación espontánea) la vulgaridad y el crimen” (p.86).

Pasemos ahora a la cara sombría humana a través de esas manifestaciones malvadas de la mentira, el odio, los celos y el fracaso humano.

7.2.7. La cara sombría del hombre.

El mal tiene muchas caras. Y como polifacético que es, hace acto de presencia en la vida humana con la fuerza que le caracteriza. Varias son las caras con que aparece en el ser humano: La mentira, los celos, el odio, el fracaso, etc. Mentir es una actividad que ocurre de manera constante en nuestro contexto social. La mentira está entre los cánones morales de las personas como un acto prohibido que, en algunos casos, es punible. Sin embargo, la mentira tiene otra cara positiva: modula las interacciones sociales en la medida en que forma parte del comportamiento de la vida diaria para establecer y mantener relaciones sociales.

Mentir¹¹⁵ es presentar de otra manera la realidad, u ocultar la verdad por algún motivo deliberado. La mentira tiene un campo semántico amplio. Sus sinónimos son “engaño”, “disimulo”, “fingir”, “aparentar”, “inducir a error” “falacia”, etc. Es decir, presentar una realidad por otra, induciendo a error a otro. “La gravedad de la mentira se mide según la naturaleza de la verdad que deforma, según las circunstancias, las intenciones del que la comete y los daños padecidos por los perjudicados” recuerda el Catecismo de la Iglesia católica¹¹⁶. Puede ser materia de falta grave “cuando lesiona gravemente las virtudes de la justicia y la caridad” (*ibid*). Ya San Agustín (354-430 d.C.), oportunamente, se hace eco de ella en su escrito *De mendacio*, en el que enfatiza y clarifica:

¹¹⁵ Nos apoyamos en los subsidios siguientes: Ortega González, M., “Comportamiento mentiroso: un análisis conceptual desde una perspectiva interconductual”, en *Revista electrónica de Psicología Izta-*

cala, vol.13, n°1(marzo, 2010)80-96, Cfr.; <http://www.iztacala.unam.mx/carreras/psicologia/psiclin/vol13num1/Art5Vol13No1.pdf>, consultado el 13 de agosto de 2011; también, Hernández Fernaud, E., *La detección de la mentira: perspectiva científica versus perspectiva legal*, Tesis doctoral, Universidad de la Laguna (España), 2000.

<ftp://tesis.bbt.k.ull.es/ccssyhum/cs84.pdf>, consultada el 12 de agosto de 2011.

¹¹⁶ *Catecismo*, 2484, Madrid, 1992, p.540.

“De este modo puede decirse que quien anuncia como verdadero algo que es falso, mas creyendo que es verdad, es alguien equivocado o precipitado; pero no se le puede llamar mentiroso, pues al hablar no tuvo ninguna segunda intención y no pretendió engañar, ya que se engaña solo a sí mismo. La culpa del mentiroso, en cambio, consiste en la intención de engañar al manifestar sus pensamientos”¹¹⁷.

San Agustín enfatiza ya en lo que hoy se reconoce como importante en la mentira: la intencionalidad. La RAE define la mentira como la “expresión o manifestación contraria a lo que se sabe, se cree o se piensa”. La mentira se distingue del error en falta o no de intencionalidad en la acción. Mentir lleva consigo una acción inmoral, e indica mala intención. Hay mentiras en las que se oculta algo, y las hay en que se falsea algo. ¿Por qué mienten las personas? ¿Cuáles son las condiciones en las que las personas mienten?

La literatura pombiana de los inicios se hace eco de este avatar del mal. Los entes literarios del cuento mienten y se mienten. ¿Qué les lleva a ese recurso inmoral e insocial?

En el beatífico cuento “Luzmila” (*Relatos*: 25-38), aparece un ente metafísico un tanto divertido y complejo, Dorita¹¹⁸, una de esas genuinas “psico-logías interesantes” —según indica Ortega en *Ideas sobre la novela*—, que sirven a Pombo para estudiar al ser humano. No se ha de olvidar que en la narrativa pombiana aparece esa inquietud moral y epistemológica. En el fondo de toda esa narrativa hay una preocupación ontológica, manifestada a través de la gestión de una manera de ser en una realidad concreta. Es decir, cómo aprehende el ente concreto esa realidad, cómo la interpreta y la hace suya, y cómo responde de una manera defensiva u ofensivamente a esa realidad para seguir adelante.

El lector de “Luzmila” se encuentra en un teatro de una conciencia individual: Dorita. La joven es un ente literario con una psicología profusa e intrincada, que se sirve de la mentira, con todos, para conseguir unos objetivos concretos. Por parecer un chico consiguió el trabajo en el pueblo. Desde ese día, “colarse en los sitios empezó ese día a ser parte de la figura de Dorita” (p.30). Es decir, Dorita empezó a representar el papel que más le beneficiaba en el gran teatro del mundo. Y algunos, como el representante de productos agrícolas, y el amo de la granja en que trabajaba, se creyeron el papel representado por él o ella, depende de la ocasión. Dorita presenta una apariencia confusa. Pombo vuelve a echar mano del platonismo para representar una realidad vista desde distintos puntos de vista, con respuestas

¹¹⁷ San Agustín, *De mendacio*, 4,5: PL, 40,491. El subrayado es nuestro.

¹¹⁸ Es el diminutivo de Dorotea: regalo de Dios. Como siempre, Pombo añade la contradicción en su prosa. Dorita se convierte en regalo para Luzmila, en regalo para algunos varones, pero se presta a la confusión, “hubo equívocos...”, y de esos equívocos ella saca partido. En vez de convertirse en regalo de Zeus, se convierte en presencia del mal, en regalo de Lucifer, lo opuesto a Luzmila.

distintas. Acababa de cumplir veinte años y *representa* dieciséis; además, *parecía* un chico listo (p.30). Ese parecer una cosa y ser otra, la llevó en Madrid a equívocos, hasta el punto de que “hubo equívocos de maricas que le seguían por eso”, porque creían que era un chico (p.31). Y por último, Dorita, en Madrid, “según todas las apariencias, iba para peluquera en una de la calle de las Atarazanas (ibid).

Entre Dorita y Luzmila se repite el mismo esquema que en “Tío Eduardo”. Los adultos son cautivados por la locuacidad de los jóvenes, son como Sherezade con su rey¹¹⁹. Dorita cautiva también, por la palabra, a Luzmila, la cual entrapa a la anciana miserablemente (p.32). Entre hoz y coz, Dorita cuenta historias y representa un mundo muy personalizado, lleno de ficción, que cautiva a Luzmila. Esta aprehensión y dación de sentido tan particular son los fundamentos de la mentira en una, y de la seducción en otra. El ente mentiroso usa “estrategias manipulativas lingüísticas” para conseguir sus objetivos, ganarse la confianza, en este caso, de la anciana. Pues, Dorita “había ya tratado sin éxito de abordar a Luzmila por pura curiosidad en otras ocasiones” (p.32). ¿Por qué entre hoz y coz miente Dorita?

“Dorita charlaba sentada a los pies de la cama e intercalaba trozos de sus aventuras en la charla y se divertía viendo volvérsela la vida, al hablar de ella: [...] a los tacaños les da por el novelón, y uno, oye, me dio suavecín todo por el culo como un supositorio y me dijo que no lo sabía hacer de otra manera, si es que la vida es, vamos, de película de miedo” (p.32).

Y la pobre Luzmila después de oír semejantes historias muy ajena a la suya, “llegó a acostumbrarse a ellas sin entenderlas muy bien, como nos acostumbramos a los vecinos sin llegar a entenderlos nunca” (p.32), indica el narrador al lector. Dorita miente¹²⁰, su objetivo es conseguir un lugar donde desarrollar su actividad callejera con tranquilidad.

“Una tarde Luzmila llegó a casa temprano. Al intentar abrir la puerta y descubrir que estaba corrido el pestillo por dentro, empezó a gritos. Aporreaba la puerta y gritaba. Dorita abrió desde dentro. Luzmila al entrar vio al hombre vistiéndose y precipitadamente, escapando envuelto en el lío de la chaqueta y la gabardina echadas sobre los hombros. Dorita salió corriendo detrás” (p.34).

¹¹⁹ Luzmila enferma, se ensimisma, ante la ausencia de la joven. Igual que Eduardo se desquicia cuando falta Ignacio, Luzmila pierde color, anda desparramada y confusa ante la falta de Dorita. Cfr. p.34. En la página 35, el narrador, avisa al lector de los efectos de la ausencia de Dorita en Luzmila: “le había desconcertado terriblemente”.

¹²⁰ El acto de mentir se realiza con “un propósito u objetivo planeado previamente en la mente y siempre hay conciencia del acto”, en Ortega González (2010: 84).

El incidente lleva al distanciamiento de las dos por ausencia de la joven. A la vuelta, y para ganar el corazón de la anciana, hambrienta de cariño y de reconocimiento, Dorita representa una escena dramática que la compunge. Vuelve a utilizar estrategias lingüísticas manipulativas, ahora emocionales, con el fin de ganarse el afecto de la anodina Luzmila. La morfología de la mentira tiene unos componentes: primero toma forma lingüística, pero no se queda solo en la palabra modificada, sino que va acompañada de expresiones conductuales: gestos, sollozos, etc., cuya finalidad es manipular la conciencia del otro, al que se miente, para conseguir objetivos.

“Al cabo de dos semanas volvió Dorita llorosa contando que algo era un apuro horrible y lo que yo te quiero Luzmila y esto ha sido la primera vez” (p.34).

Tal es así que el narrador informa al lector de la representación mental que está desarrollando la joven en su conciencia y de la intencionalidad para ganarse a la anciana. “Dorita se creía hasta tal punto su propia mentira, que lloraba a lágrima viva” (p.34).

Y como el mal tiene muchas caras, así como los hijos de las tinieblas son muy astutos, unos y otro se confabulan para seguir haciendo de las suyas. Dorita no solo hace de las suyas con esas figuras parecidas de señores suaves, fondones y paternales (p.31), sino también con Luzmila. Para ganarse la confianza definitiva de la anciana, Dorita va seduciendo poco a poco a Luzmila con las mieles envenenadas del amor. “[C]omenzó Dorita a copiar en la piel y ternura no saciada de Luzmila las líneas ambiguas del amor” (p.35). Conseguido los objetivos, que la anciana, a pesar de su edad, saque a la luz esa sexualidad dormida durante tantos años. Luzmila es feliz. Luzmila vive ocasionalmente la sexualidad cuando se encuentra con el otro, Dorita. Ella se construye como ser sexuado a partir de esos encuentros agradables, aun cuando sean falsos.

“Así cada tarde al volver Luzmila a casa pensaba en el dulce cuerpo húmedo de Dorita y se alegraba” (p.36).

Y como el relato pombiano no puede terminar bien, hay que recurrir a lo tragicómico, Dorita roba una cantidad considerable de dinero a Luzmila. Pero la conciencia humana es mucho más fuerte que los intereses, por eso, ruge, reprocha y llama al orden a la joven. Y la conciencia de Dorita empieza a remorderle por el hurto, por los cuarenta duros. Para compensar de algún modo a Luzmila. La culpa lleva a mentir a Dorita. La convierte en una she-rezade falsa (acto lingüístico), finge algo que no siente (acto de amor), haciendo que Luzmila viva esa “mala representación del amor”. Indica el na-

rrador, que ese acto era como una “mala representación en un teatrillo de feria”. Más aún. “Enredada en las líneas de la copia que Dorita hizo del amor, trepaba la crueldad con sus diminutas ventosas traslúcidas” (p.36). Como Dorita no sabe qué es el amor, representa una mala copia. Y Luzmila cayó en la trampa de su fraudulenta seductora.

“Luzmila vivió durante un par de semanas –quizá más tiempo– la enumeración acelerada de la sangre enhebrándose en las inclinadas agujas de una primavera retrasada y vacía” (p.36).

Culpa, mentira, una sexualidad plana a punto de ser activada, diferencia de edad, y un final delictivo, casi trágico, como en otros relatos literarios. El mal va conquistando cada vez más parcelas humanas. Mientras, el bien espera.

El avatar de la mentira también se le encuentra en el cuento “En falso” (*Relatos*: 166-168). Una narración en primera persona, yo, anónimo, y cuyo nombre se desconoce. Como tampoco se sabe el género, ya que se presenta como “escritora” (p.168), habla de ella como “yo misma” (p.170), o “mi misma” (p.174). ¿Es una mujer? Esta hipótesis no se aclara en la narración, sino que se complica, añadiendo confusión. Al final del relato, la supuesta he hipotética escritora cambia la forma de expresión, convirtiéndose por dos veces en escritor:

“[...] y viendo que no parecía yo dispuesto a decir nada [...] y repetí para mis adentros: <Si me acerco o todo alguna cosa estoy perdido>” (p.183).

¿Es una ambivalencia deliberada por parte de Pombo? ¿A qué viene esa dualidad de género, cuando es la única vez que aparece en su narrativa ese dualismo? En ningún cuento ha aparecido ni el amaneramiento de ningún personaje, ni el cambio de género.

“En falso” narra la experiencia familiar de dos hijos de un matrimonio mal avenido. Los hermanos, un yo y un tú, el hermano, donde ese yo ambiguo narra la experiencia matrimonial de sus padres un tanto nefasta, llena de infidelidades, mentiras, traiciones. A los hermanos se une un él, Jim, el amante del hermano. Es decir, vuelve a aparecer la triangulación sexual: yo-Jim-hermano. Entre la narradora y Jim parece que hay algo más.

El o la narradora nada más iniciar el relato avisa al lector de algo importante. La infancia no fue una travesía agradable para ninguno de los dos, según él o la narradora,

“tuvimos que hacer de la soledad virtud y eso nos acostumbró a vivir en una cierta dobles involuntaria [...] manifestada en juegos poblados de imaginarias personae, y de mayores en la pluralidad irónica de un <nosotros> que en general confunde y casi siempre acaba por irritar a nuestro interlocutor” (p.166).

Vivir en una cierta doblez fue la constante en la vida de los hermanos. Frente al ser, parecer lo contrario al ser. El padre era “celoso” cuanto más “infel” era. Y la madre “daba la impresión” –parecía, otra vez el juego pom-biano de ser/parecer– de que esos celos la complacían casi más que el amor (p.167). El ambiente familiar de los hermanos estuvo muy frecuentado y marcado por los pretextos “que daban la impresión de haber sido inventados cinco minutos antes de llamar a la puerta” (p.167).

El ambiente, por tanto, es triangular. La madre-el padre-las amantes, no mencionadas, pero sí sustituidas por las tías (p.167). La narradora-el hermano y Jim, amante del hermano. En este *locus amoenus* en el que vive el triángulo, irrumpe una figura con fuerza: Martín Bowra. Esta figura representa el oportunista homosexual –tiene 50 años– en busca de presas fáciles. Así mismo representa lo dinonisiaco (p.180) cuyos parámetros en la vida son el placer, la vida fácil y la juerga. Esta figura aparece como elemento distorsionador de la convivencia del trío, y de la vida de la narradora, sobre todo.

En el mundo gay la mentira siempre está disfrazada de juventud. Es decir, hay que “parecer” siempre más joven. Para ello es importante disfrazarse de algo. Ropa joven, así se parece más joven. En este caso, el lugar donde se va disfrazado de... es una reunión peculiar. Un ambiente de “un *Jardín de las Delicias* donde luengas mentiras se entretejen despacio turbando la precisión identificante del tacto (p.183). Allí hay siluetas de adolescentes, “o quizá ya no exactamente adolescentes sino disfrazados de adolescentes, blanco y negros” (ibid). La mentira primero se cuela a través de las palabras, luego con los hechos. Por eso el narrador, en un momento de la narración, se hace esta reflexión, para sí y para todo lector, como un aviso a navegantes:

“El hecho de que sea teóricamente imposible saber nada definitivo acerca de nosotros mismo (aunque sea, en la práctica, normalmente posible más o menos saber por dónde andamos), ha convertido, en poco más de cincuenta años, la fabulación y la proyección fabulante de la conciencia en modo de conocimiento. En la práctica, los hechos, los <datos> sirven aún de apoyo. La única aproximación teórica, sin embargo, a la verdad –o a eso que solía llamarse <la verdad> en la Ontología clásica– factible en nuestro tiempo es la fábula”(p.173).

La cara sombría humana se manifiesta también a través de una segunda pasión: los celos. Pascal indicaba que el corazón humano tenía razones no comprendidas por la razón. Los celos hay que situarlos en lo profundo del corazón humano, y en el misterio del amor apasionado, que se desborda, muchas veces, en furor y violencia. Galdós con su hija espiritual Fortunata es un ejemplo de la fuerza de los celos en el ser humano. Plantón entendía los celos como un estado psíquico determinado por la pasión.

La semántica de la palabra “celos”, etimológicamente, indica hervir, ardor, interno. Por eso los celos, desde la vertiente emocional del amor, llevan al celoso al ardor de “querer retener”, a un “no perder aquello” que se considera de uno. Normalmente en toda fenomenología de los celos aparece la triangulación. Un yo deseante que imagina, piensa, o ve, que un tú es arrebatado o se va por propia iniciativa por un él, quedando ese yo al margen de la situación.

El universo cuentístico pombiano no recoge la vivencia del amor pasional con ese furor y violencia como otros autores, por ejemplo, Galdós. Sin embargo, Pombo se hace eco de esa pasión y la recoge con un tono sereno en dos de sus cuentos. Diríamos que a lo Marcel. En concreto lo hace en “Tío Eduardo” y en “El puente”. En el primero, es el narrador el que vive mal la relación de su tío con Ignacio. Es a su aparente correligionario al que proyecta sus emociones. Pero, sobre todo, es a través del recuerdo cuando esas emociones guardadas emergen con toda su fuerza.

“No recuerdo la voz de Ignacio. Sólo recuerdo la irrealidad e instantaneidad de todo aquello y el haber pensado (con extraña envidia infantil entonces) que tío Eduardo e Ignacio hacían buena pareja” (p.22).

¿Qué significa esa ausencia de recuerdo....? Y sobre todo, ¿qué significa esa “extraña envidia”? ¿Envidia o celos....? Nosotros creemos lo segundo, más que lo primero. Nuestra postura se sustenta en dos momentos de la narración, que demuestran el peso y el valor de Ignacio en la vida y en los deseos de ese joven narrador anónimo. La primera nota referencial se centra en los sentimientos que ha provocado Ignacio con su ausencia, no solo en su tío, sino también en su silente admirador, que sufre también su ausencia en silencio. “Uno podía en cierto modo calcular la desazón de tío Eduardo *por la propia*” (p.22)¹²¹. La segunda nota referencial se fija en la huída ignaciana vivida por todos como una “catástrofe”, pero sobre todo la posibilidad de no volver “nos parecía a todos”. El tercer elemento de referencia focaliza al narrador. En medio del dormitorio de su ¿verdugo?, una vez registrado, el na-

¹²¹ El subrayado es nuestro. Ha desaparecido Ignacio. Todos están desolados, más todavía Eduardo y él, el narrador.

rrador, sumido en sentimientos confusos, habla en primera persona: “no sabía yo si reír o llorar” (p.23).

Entendemos, por tanto, que los sentimientos del narrador se desvían más hacia los celos que a lo contrario, solo que ese yo anónimo vive la situación en la distancia y en el silencio gestual y emocional; vive su infiernos particular.

En “El puente” (pp.79-90), el cuentista Pombo indaga sobre la dinámica de las interrelaciones personales. En la línea de Buber y Levinas, el otro con su rostro me cuestiona y llama a una apertura del yo. Eso supone a veces incompreensión e incomunicación. El protagonista de este cuento es incapaz de encontrar algo que lleve o conduzca a un intercomunicación, una comunión (Weaver 2003:28). Y en ese contexto de dificultad para acceder al otro también se atisban los celos.

El cuento nace en el momento en que el protagonista se niega a participar en un *ménage à trois*, entre él, su esposa –Inés– y el amante de ésta. El puente marca dos momentos situacionales de la vida del protagonista en la City londinense. La anterior es dejada porque el narrador, un homosexual, oficinista, cuya vida un tanto anodina quiere cambiar. El estado en el que está lo dice todo: “Había un desasimiento sombrío en las calles vacías, en los edificios [...] enfermos, como partes de un decorado mal hecho” (p.82). Empieza la vida cuando atraviesa el puente. “[Yo] huí alegremente convencido de que iniciaba una nueva vida” (p.79). En el antes, el narrador experimenta en su propia carne que el infierno, como diría Sartre, son los otros. Ha vivido años “estériles y crueles” (p.80). Deja ese lado –ayer– porque “la sensación de ser visto en términos de una tercera persona resultó a la larga turbadora e intolerable” (p.80), por el otro lado –futuro–, es decir, esperanza. Su planteamiento es más existencial que moral.

“Durante una temporada bastante larga procuré hacerme a la idea lo mejor que pude, pero al final huí no queriendo saber más y casi odiando a quienes me había envuelto en semejante maraña de celos, contradicciones, humillaciones y remordimientos” (p.80).

Odio, celos, culpa, sexo, etc., en el ayer. Pero el ser humano es un ser misterioso, rodeado de misterio. Deja una situación compleja y aparece en otra igual o peor.

El narrador es un ser cerrado, egocéntrico, y miedoso, siempre ha tenido miedo; es una de las constantes de su vida (p.83). Y siempre ha caminado en la falsedad. Las relaciones las empieza en falso. Es decir, que nunca las empieza sin disfraces (p.83). Y en la línea de los disfraces, de esas caras o perspectivas o facetas de cada uno, según aparecerán en Jaime –*El pareci-*

do—, el narrador advierte a cerca de esas caras que le caracterizan, y que es necesario verla desde una perspectiva adecuada, si no aparece como falsa.

“[...] una de las perspectivas de la serie infinita de perspectivas que normalmente se me atribuyen o que yo mismo me adjudico desde la niñez, es falsa. Y falsea todo lo demás (p.83).

En el otro lado del puente, conoce a Adela, vecina española como él. Adela presenta a su marido —Tom (p.82)— y a su cuñado —Chris—.

“Uno de esos muchachos callados [...] Tendría unos dieciocho años y la euritmia de su cuerpo de atleta joven —una como áurea proporción fija ya desde la niñez en gesto ignorantes de sí mismo— (pp.82.84).

Una vez conocidos a todos, el protagonista se siente inexplicablemente “excitado y alegre” (p.81). Aparece en escena Chris, ante quien se siente atraído el protagonista (p.82). En esa situación, Adela, su cuñada, también se siente atraída por el joven hombre. Sus sentimientos son secretos. A partir de ese momento se inicia una relación triangular protagonista-Chris-Adela. Una vez más aparecen dos constantes: una, la asimetría cronológica entre las parejas joven/adulto; dos, el narrador informa, como lo hace en otros muchos cuentos, sobre el joven: “Chris era uno de esos muchachos callados que suelen disfrutar más de la compañía de hombres mayores que de muchachos de su propia edad” (p.84).

En esa circunstancia común emergen los celos, los recelos, las culpas, remordimientos de conciencia y toda una paleta de manifestaciones del mal. Todo sin inmutación alguna por parte de los reactivos. Ni un sentimiento más alto que otro, aparentemente. Pero en el fondo de los corazones, en el noúmeno que diría Kan, ocurre mucho. El narrador siente la emoción del deseo: “desde un principio me sentí atraído hacia él”, y siente la turbación ante la situación que percibe. Ve “la evidente atracción física que el muchacho ejercía sobre Adela” (p.82). Y hace una comparación en las percepciones:

“Lo que ante mí aparecía como la gracia abstracta y purificada de un cuerpo [el de Chris] en plenitud corporal era para Adela manifestado en ése voraz sacudimiento del deseo que oscila desde la más aguzada delicia al más aguzado, implacable e inútil tormento” (p.82).

¿Hay celos en el narrador? ¿Acaso un hilo de rivalidad? Dos formas de ver, sentir y expresar emocionalmente una misma realidad: Chris. En esta vivencia de esa realidad desde deseos diferentes, Adela-deseante ve con mi-

rada distorsionada la amistad narrador-Chris. Para la mujer, el narrador aparece como rival:

“–Ya veo que os habéis hecho muy amigos Chris y tú...”

“–Yo os estorbaría en el paseo, claro –dijo [Adela] con tristeza” (p.86),

Sin duda alguna que Adela es asediada por la carcoma de los celos. Las frases denotan esos sentimientos. El verbo estorbar¹²² empleado por Adela clarifica sus sentimientos: no quiere *interrumpir el curso de algo* que supone que existe. Los sentimientos son “agradables de hacer, como las apuestas” (p.86), y a la vez, peligrosos, porque en muchas ocasiones, hay “mendacidad e inexactitud”, como indica el narrador (p.89). Y el mal se presenta muchas veces metamorfoseado, “brujeril”, como la figura de Adela (p.88).

Un incidente erótico entre Adela y su cuñado Chris pone al descubierto esos sentimientos ocultos en todos ellos. El narrador siente dolor al no ser correspondido por el joven. Adela está celosa al barruntar una hipotética relación entre Chris y el vecino, el narrador. Llevada de imaginativa relación protagoniza una situación embarazosa. Pretende retener a Chris, su platónico amante, a través del sexo. Le invita a acostarse con ella. El joven accede, pero no responde; “nada había sucedido” (p.89). Como muy bien indica el narrador, “el deseo puede ser –quizá es, de ordinario, y como por definición– fantasmal (o figurado) y en esos casos se vuelve un suplicio increíble” (ibid). El sexo entre los dos ha fracasado. Sumida quizás en el ridículo, en la desvergüenza, y sobre todo, en la culpa, después de este incidente, Adela se suicida. A. Camus indicaba que los griegos llegaron a la desesperación fue a través de la belleza. Adela, también. La belleza sensible de Chris le lleva a la desesperación y a la muerte.

Por otra parte, después del incidente, el narrador transmite una serie de sentimientos ¿envidia? ¿celos? ¿regocijo por el fracaso? Martínez Expósito ve “misoginia” y “antipatía” en el narrador, y Weaver (2003:29) un “sádico”. La descripción imaginativa del cuerpo de Adela por el narrador da algunas pistas. El narrador indica que:

“Imaginé a Adela cubierta por su desnudez como por un vestido que no le sentaba. El cuerpo desnudo puede bien no revelar intimidad alguna sino pura impersonalidad, trágica identidad. El cuerpo de Adela desnudo –imagino yo– debía ser doloroso como un Cristo torcido, desagradable, corrupto, innecesario. Había una cierta torpeza en el modo de la vejación del muchacho,

¹²² DRAE (1994), voz: “Estorbar” < exturbare, < turbare, es decir, “alterar o interrumpir el estado o curso natural de alguien o de algo”, vol 1, p.916, vol 2, p.2040; también, voz: “estorbar” y “turbar”, en María Moliner, *DUE*, Madrid, Gredos, 1981, vol. 1, p. 1231-32, vol. 21, p. 1408.

una cierta inmadurez desagradable y húmeda, cierta falta de piedad, una excesiva preocupación por sí mismo” (p. 89).

¿Se puede inferir de esa percepción tan subjetiva los postulados del Martínez Expósito y Weaver? El esquema del narrador recuerda al narrador anónimo, y enamorado, del cuento “Tío Eduardo”. El narrador de “El puente” efectivamente no parece que le agrade mucho Adela, como tampoco le agradaba Adela al narrador anónimo en “Tío Eduardo”. En “El puente”, el narrador sabe poner distancias, como su autor, Pombo, y sabe manejar las situaciones para saber los sentimientos. El narrador manipula situaciones para conocer a Adela. Por ejemplo, después de la confesión de Adela: “Yo os estorbaría...” (p.86), el narrador confiesa también a la mujer su interés en que Adela les acompañara en sus paseos. Sin embargo, confiesa al lector que “la falta de tacto” con Adela ha sido “deliberada” (p.87). La respuesta de Adela es violenta, tan violenta “como yo esperaba” (ibi) indica el narrador. Los tres se van de paseo. Al regresar, el narrador indica que los dos “hicimos un leal esfuerzo por mantener algo parecido a una conversación” (ibid). Leal esfuerzo.

En un fugaz paseo de los cuñados por el parque, y vistos por el narrador desde lejos, éste percibe a Adela “en su abrigo largo, oscuro, encorvada, el pelo largo, suelto sobre los hombros, tenía un aspecto brujeril muy anciano” (p.88). El narrador percibe también que las dos figuras que pasaban delante de él, sin percatarse de él, “formaban un conjunto amenazador” (ibid). ¿Amenazador? Finalmente, Chris ha relatado el incidente erótico al narrador. Éste siente el relato como una “grotesca materialidad”. El narrador indica:

“Y me alegré también, para mis adentros, de que Adela hubiera visto al adolescente en una situación ligeramente ridícula y no, como de ordinario, sumido en aquella dorada inmóvil remota seriedad de su belleza” (p.90).

“Una situación ligeramente ridícula”. El narrador denuncia esa idealización neoplatónica del otro. La tragedia shakesperiana de Otelo pone en la palestra la pasión de los celos. Desdémona representa para Otelo el ideal platónico de mujer (ser), manifestado a través de ese sentimiento que es el amor. Ella es la figura ideal de inocencia y refinamiento. Así aparece en la vida de Adela, Chris. Éste es la representación del ideal de belleza, ante el que proyecta su amor y su pasión sexual hambrienta y en el otoño de la vida. Chris es el ideal de inocencia. Quizá en su fuero interno, Adela esté proyectando en su cuñado Chris esa fuerza vital que se le va. Eros frente a thánatos. Y quizá también en su acrisolado corazón estén ardiendo en un mis-

mo fuego interior de la pasión, la envidia, la humillación y la cólera, como en Otelo. Y como postula acertadamente E. Fromm, sería una torpeza “subestimar las fuerzas destructoras que hay en el hombre”¹²³. Furor y odio llevan a Otelo a matar a su esposa. Pasión, furor, ¿odio? llevan a Adela a su propia muerte. No acepta verse humillada en su ego erosionado.

Creemos que Pombo expresa mejor ese estado celoso de Adela, más en la línea de Marcel¹²⁴. En éste esa pasión interna, ese sentimiento es transformado en un sufrimiento interior. Así lo entendemos también en Adela, en la cual ése sería el impulsor de esa actitud de vigilancia y sospecha permanentes sobre los gestos, movimientos y palabras de su cuñado y vecino, el narrador del cuento. Si no, ¿a qué ese recubrimiento del disimulo?

¿La belleza lleva al mal? ¿Es el mal? Si nos atenemos a las palabras del narrador, sí lo es y a él lleva. Por eso afirma: “La belleza –como todas las cosas sagradas– no es de fiar”. ¿Es apariencia? Parece que sí lo es. El narrador va más en esa línea socrática en la que se reconoce que la belleza verdadera no está fuera, ésa es efímera, sino dentro, en la belleza espiritual. “Confieso [–indica el narrador–] el silencio y la belleza y la soledad engendran (por generación espontánea) la vulgaridad y el crimen” (p.86). La risa antaño, Edad Media, era diabólica, uno de los avatares del mal. Según el narrador (¿Pombo?) la belleza también¹²⁵.

La sombra del odio¹²⁶ también cubre a algún personaje de los cuentos, como no sería de otra manera. Ya apuntaba Sartre en su obra *El ser y la nada* (1943) que es el odio y no el amor el que define las naturales relaciones entre los hombres. El odio es la otra cara del amor. Es tan antiguo que ya los grandes metarrelatos lo recogen. El Génesis señala su presencia desde la primera generación humana (4,2-8). Y los sabios también se hacen eco de él en sus reflexiones. “El que pretende imponerse se hace odioso” indica el Sirácida (20,8). Hesíodo (VIII-VII a.C.) también se hace eco de él en el mito de las razas, en concreto, en la quinta raza. “La destructora envidia de mirada siniestra, que se alegra del mal ajeno, seguirá a todos los hombres malvados”¹²⁷. O el caso de Medea, asesina de sus hijos por pasión y venganza, traicionada por su amante y marido Jasón. Manifestación ésta concreta, individual, íntima e interpersonal del mal.

¹²³ En *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*, Madrid, F.C.E., 2006, p. 16.

¹²⁴ Por ejemplo en la línea de *La prisionera* (1923) y *Albertina desaparecida* (1925).

¹²⁵ Martínez Expósito cree que la criminalización de la belleza procede del cristianismo. “La caracterización criminal de la belleza es uno de esos inventos románticos de origen cristiano (Luzbel es la Belleza y el Mal a una) que parecieran haber sido adoptados sin más por la cultura popular burguesa”, en *Escrituras torcidas*, o.c., p.142.

¹²⁶ Tenemos presente los subsidios siguientes: Fromm, E., *Ética y psicoanálisis*, Madrid, F.C.E. (Breviarios, nº 74), 2001, pp. 231-33; AA. VV. *Encuentro con la sombra. El poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, edic., C. Zweig – J. Abrams, Barcelona, Kairós, 2002; Herrera, J.C., “Fenomenología del odio”, en *Revista Légein*, nº 3 (julio-diciembre, 2006)26-34.

¹²⁷ Hesíodo, *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*, introducción, traducción y notas de A. Martín Sánchez y M^a Á. Martín Sánchez, Madrid, Alianza, 2005, p.85, (ls. 195).

El verbo “odiar” lleva consigo una acción transitiva de hacer daño, mostrar aversión y maldad. El odio es uno de los avatares del mal. Éste es fruto, muchas veces, de la envidia e incita a la supresión del otro, cuya materialización es la muerte. El odio tiene un origen satánico, así lo clarifica el libro de la Sabiduría: “El diablo, envidioso de la suerte del hombre, le tomó odio y provocó su muerte” (2,24). En el DRAE, el “odio” significa “antipatía y aversión hacia algo o hacia alguien cuyo mal se desea”. Y en el Diccionario de María Moliner, la voz: “odio” indica “sentimiento violento de repulsión hacia alguien, acompañado de deseo de causarle o de que le ocurra daño”¹²⁸.

Por tanto, el odio es doblemente perverso porque aquél que odia *desea mal* porque entiende al otro como malo y perjudicial para él. Y el mal, en sus diversas manifestaciones, es siempre perverso.

Los mitos de los grandes metarrelatos, por ejemplo, Caín y Abel, hacen pensar que el odio es un asunto individual y premoderno. No es así. El odio, como mal que es, existe en una serie de tipologías que van desde los más acendrados y cainíticos hasta los más leves y cortesanos. Los odios humanos son variopintos. Las interpretaciones subjetivistas han quedado superadas en los últimos años merced a la episteme del odio a partir de planteamientos sociológicos, por ejemplo, Auschwitz y el “exceso de mal”¹²⁹.

Nosotros seguiremos con la interpretación subjetivista en este trabajo. El odio lo encontramos de una manera somera, en el cuento “El cambio”. Sartre en la parábola teatral *A puerta cerrada* (1945) viene a decir que el infierno son los otros porque al mirarnos, ese tú nos fija en nuestro ser oscuro y miserable que en el fondo hay en cada uno. Ante esa mirada inquisitiva y provocadora, solo queda el odio. Eso es lo que les pasa a los dos personajes del cuento “El cambio”. Dos personas condenadas a entenderse a pesar de sus diferencias.

Gerardo tiene como vecina a Matilde, mujer muy mujer, aceitosa y blanca. Y mujer temida tanto por el clérigo como por su madre. Ese temor hace suavizar las relaciones entre la clerecía y la vecindad. Matilde está en todo y sabe todo y si no lo pregunta. Las idas y venidas del sacerdote al pinar han hecho que la Matilde elabore una pequeña historia. El narrador da a entender que el clérigo va al pinar a dar un paseo y, además, “a ver a los dos muchachos o a uno de ellos” (p.161). ¿Es cierto? Saberlo, no se sabe. Se puede inventar un motivo, como lo hace, según indica el narrador al lector, la Matilde (p.161). ¿Por qué lo hace? ¿Qué finalidad persigue?

¹²⁸ En *DUE*, o.c., vol. 2, p. 550b.

¹²⁹ Es interesante el estudio que L. Duch hace de este tema: “5. La imagen de Dios después de Auschwitz”, en *Un extraño en nuestra casa*, Barcelona, Herder, 2007, pp.359-475, en concreto, las pp. 366-372.

“Podemos inventar un motivo como puede inventarlo la Matilde –como de hecho la Matilde está ya inventándolo o lo ha inventado desde el principio de los siglos– para deshacer a don Gerardo a quien odia con ese odio puro y simple que odian las Matildes de este mundo” (p.161).

En el cuento se nos dice que Matilde inventa para *deshacer* al clérigo, y que le odia con ese *odio puro y simple*. Se indica al lector que la buena mujer, es más joven que su marido, y sin hijos; y, además,

“[...] agresivamente devota como si pretendiera probar que es su apariencia, a pesar de las apariencias, perpetuo Templo del Espíritu Santo. Comulga desafiante los domingos” (p.145).

E. Fromm en la investigación que hace sobre las fuerzas destructivas del ser humano, recogida en *Ética y psicoanálisis* (2001) postula dos formas de expresar el odio el ser humano. El odio “racional o reactivo” y el odio “irracional condicionado por el carácter”(p. 232). El primero surgiría ante una “amenaza a la libertad”, “a la vida” o a “ideas suyas o de otra persona” (ibid). Por el contrario, el odio “condicionado por el carácter” es más profundo. Está más arraigado en ese yo. Creemos que la Matilde es más dada a ese primer odio o reactivo de Fromm que al secundario o maligno. No vemos a la Matilde desde esa profundidad, con una disposición constante para odiar. Ese odio *puro y simple* lo entendemos como esa forma de ser que necesita a alguien con quien proyectar sus pequeñas frustraciones diarias, esas bagatelas circunstanciales que no van más allá.

Fromm postula que el odio reactivo es propio de reacciones ante una amenaza de la libertad. ¿Acaso la Matilde se ve refrenada por don Gerardo por ser clérigo? O ¿acaso es al revés? El odio nace al no controlar los actos del otro, en concreto, la libertad del otro. Es la impotencia de actuar sobre la libertad del otro y de sugerirle ciertos comportamientos en orden a una moral (Herrera 2006). ¿No es eso lo que pasa entre los dos? Gerardo, porque teme a Matilde, no sugiere sino que calla, se avergüenza, y prefiere hacer de la situación, virtud.

“También ese día ve don Gerardo el aire puesto de relieve en la colada, el medio lado del sol y Matilde descalza, pétrea y blanca, empinándose para sujetar un lado de una sábana con la pinza. Don Gerardo desvía la vista porque esa visión de Matilde descalza y mojada invariablemente le pone nervioso...” (p.148).

¿Quién odia a quien con ese odio puro y simple?

“Matilde excitada y locuaz. Don Gerardo se retira, ofendiendo a la Matilde, como es natural, una vez más al hacerlo” (p.149).

Quizás en este caso, el odio de la Matilde a don Gerardo sea más una falta de reconocimiento que un rencor nacido desde la profundidad del corazón. Ya recuerda Sartre, autor especialmente querido por Pombo, que el odio nace allí “donde habría derecho a esperar un reconocimiento”¹³⁰. En cualquier caso, tanto la Matilde como el clérigo Gerardo manifiestan que en ambos son abundantes las sombras actuantes, sombras, por otra parte, que les dificulta la comunicación, el reconocimiento del otro como tal. El uno en su simplicidad, el otro en su timidez. Así pues, y teniendo presente a Jung, los demonios que cada uno lleva dentro de sí, complejos, hostigan caprichosamente tanto el pensamiento las acciones. Perjudicando en lugar de beneficiar. Así como el amor nos funde en sujeto y objeto y nos desvanece como tales, y banaliza los discursos autorreferenciales, el odio, por el contrario, simplifica el mundo, al que odia y destruye sus relaciones. Matilde y Gerardo son un ejemplo de ello. En el fondo, como le pasa al hombre de hoy, bien señalado por Pombo, es el ansia de eternidad en unos, es la búsqueda frenética de un motivo externo y ajeno a mi persona para el entendimiento de mi circunstancia de vida, para salir de ese aislamiento en el que estoy, en otros. Y en el fondo de todo, sea una forma de no asumir o ignorar mi identidad. No sabiendo quién soy y cómo soy, como sujeto consciente, ni mi responsabilidad, como persona en comunidad.

El odio en su vertiente personal ata y separa simultáneamente, en un vínculo sólido, al odiado y al odiador. Quizás Matilde y Gerardo están más atados de lo que a ellos les parece.

El último avatar de esa cara sombría del hombre es el fracaso. Éste junto al mal hay que focalizarlos como problemas básicos del hombre porque los dos son parte de una misma realidad. El fracaso no es un fenómeno particularmente literario, pero sí es parte de muchos mundos y entes literarios. Tal es así que el tema del fracaso ocupe un lugar preferente en los escritos de Valle-Inclán, autor referente de Pombo. Por ejemplo, *Lucas de Bohemia* (1920) es un paradigma de fracaso existencial de los entes literarios. *Santas* (1902-05) es un mosaico del desmoronamiento físico, moral y social. La narrativa pombiana de este ciclo, los cuentos, recoge en todos ellos el fracaso. Es un tema recurrente en todos ellos trabajado desde varios puntos de vista. Pero el que predomina, entre todos, es el fracaso existencial. Los cuentos de esta narrativa incipiente recogen la historia de un fracaso, en muchos de ellos, comunicativo. Es decir, Pombo está denunciando uno de los estigmas más crueles de la actual vida postmoderna ciudadana: la incomunica-

¹³⁰ Sartre, J.P., *El ser y la nada*, Barcelona, Ediciones Altaya, 1993, p. 435.

ción. Nosotros asistimos también al fracaso de unas vidas, de un proyecto común, y caso también a la transferencia también del sentimiento de fracaso del propio autor. La redacción de *Relatos...* está hecha en Londres, narrativa que recoge la vida de la City con sus luces y con sus sombras. Y narrativa que recoge también el estado emocional del cuentista Pombo: alicaído, desesperanzado, solo..., estados que recogen muy bien todos los cuentos y sus personajes.

Rosa y Mark en “Las silenciosas tazas del desayuno” (pp. 38-50) expresan también la historia de un fracaso matrimonial. Sumido en la rutina y en el aislamiento personal y social. Hay una frase que podría clarificar: “Mark y Rosa duermen entre sí, sepultados entre sí...” (p.48). En el “Regreso” (pp.50-63), Pombo trabaja con seres exiliados que vuelven a España, Juan y Eduardo. Irrumpen en la vida de otros, a la manera que lo hace Pombo, pero no llegan a ejercer ningún efecto ni siquiera en ambos, a pesar de haber tenido antaño un *affaire* sentimental. Valero viven en una irrealidad. Inventan todo para seguir viviendo. Juan avisa de que apenas hay nada de qué hablar. “[N]o te quedes muchos días... en casa, porque vas a agobiarnos a todos” (p.61). Tremendas palabras de alguien que ha compartido algo de ti un día. Al final una síntesis que lo dice todo: “<Me confundí de vida>” (p.63) piensa Valero. Éste vuelve a Londres donde otra vez entra a formar parte de un todo anónimo, lo otro, donde será un alguien que va y viene, y que en algún momento encontrará un tú con el que conversar sin más. La ciudad como cárcel del alma, a pesar de sus grandezas.

Otro de los cuentos en que es analizado sutilmente el fracaso es el cuento “Un relato corto” (pp. 91-100). Un relato juvenil. Es el despertar de la conciencia al mundo sobre todo de los sentidos, de los sonidos, del otro, y del impacto de ello sobre ese yo que se abre al mundo. En la trama surge la venganza, la envidia, la vergüenza, el despertar sexual de la adolescencia, el orgullo, y el fracaso.

Agustín es el protagonista de la trama de “Un relato corto”. Weaver (2003:30) ve cierta intencionalidad en Pombo, un “intento de establecer un intertexto” con el Santo, que a pesar de su “santidad”, por otra parte estaba ligado al “pecado”. Según el crítico, Agustín, como su referente, San Agustín, representaría en el cuento, como la Iglesia, la dimensión pecadora y santa, como lo es la de todo hombre, según la iglesia. La visibilidad de Agustín se manifestaba en que era estudioso, frente a la invisibilidad, era hijo de labriegos, por tanto, en el curso, “<uno de pueblo>” (p.91). Una nota en el curriculum personal de Agustín: “constante preocupación por sí mismo” (p.91).

La sociedad cerrada del colegio está marcada por los tiempos de clase, de estudio, de oración y de recreo. Vida rutinaria. “Lo que tiene estar interno es que es un rollo. Siempre igual, siempre igual todo ... ahora que eso es lo que forma”. “Un Colegio es como una vida en pequeño” (p. 96), indica Agus-

tín. Éste va descubriendo el mundo con sus mieles y hieles. Sabe qué es la vergüenza al ser visitado por sus tías (pp. 92 y 97); experimenta ese rugido de las hormonas al abrirse al mundo (p.97), también la nostalgia (ibid). Experimenta también el orgullo (p.99). Weaver (2004:31) lo ve “esclavo de su orgullo y de su pasión”. Sabe al final también qué es la venganza:

*“–¿Sabes lo que te digo? –dijo [...] el hijo de la señora encantada deshecha–: ¡Pues que eres gilipollas!
“Los otros de la mesa se reían tan fuerte que tuvo que venir el inspector a callarlos. A Agustín le cegó aquello. Y lo que sabía de antemano y tenía guardado como una foto obscena en la memoria, le ocupó de pronto toda la conciencia como un borbotón de sangre” (p.99).*

y de la doblez de las personas.

“Agustín tuvo las notas que esperaba. Y por fin una mañana, a últimos de junio, se despidió de los Padres Profesores y del Padre Espiritual –quién, por cierto, había procurado evitar a Agustín a partir de la conversación aquella, un poco como si se avergonzara de que le encontraran hablando con él a solas–” (p.100).

Agustín con sus dieciséis años cumplidos ha perdido la inocencia. ¿Estamos ante un ente egocéntrico como indica el crítico Weaver? ¿Estamos, por tanto, ante un fracaso?, o como indica el mismo crítico ante ¿“una víctima de su juventud”? (2003:31). Después del incidente del estudio y la denuncia y la acusación en el comedor, pasaron varios días. Y Agustín, indica el narrador, “se enteró de todo”. “Fue una curiosa sensación de vértigo” (p.99). ¿De qué vértigo habla Agustín?

El profesor A. López Quintás en *Como formarse en ética a través de la literatura* (1994), trabaja “El proceso de fascinación o vértigo” (p.40) en la obra literaria. El profesor comienza el capítulo postulando que: “Si soy egoísta, tiendo a convertir cada realidad de mi entorno en mi medio para mis fines” (ibid). Agustín es calificado de egoísta. Recordemos que al inicio del cuento, el narrador apunta algo importante: “[...] constante preocupación por sí mismo” (R, p.91). Es decir, que según ese apunte, todo converge en sí. Luego estamos ante un egocéntrico.

Un día, indica el narrador, Agustín se quedó al cargo de la clase. “A Agustín le gustaba ese oficio. Subirse a la tarima y sentarse allí en lo alto sin estudiar, viendo las nuca de los otros chicos como hacen los inspectores” (p.98). Un grupo de compañeros empieza a hacer niñerías: risas, burlas, etc. Un grupo que “Agustín envidiaba y despreciaba y confundía y temía” (p.99). El profesor Quintás sigue con su estudio. “Cuando veo algo que me atrae poderosamente, mi actitud interesada me lleva a dejarme arrastrar por la

ambición de dominarlo, poseerlo y disfrutarlo”; fascina el afán de obtener ganancias inmediatas, fáciles (1994:40). ¿No es ese el sentimiento de Agustín? Desea dominar a un grupo, y en concreto, a dos chicos que le fascinan, que le proporciona sentimientos ambivalentes: fascinación y envidia, desprecio, temor y ¿odio? Un grupo que envidia ser parte de él, pero no puede, por eso le desprecia, le teme. ¿Qué hacer? Dominarlo por el rol del poder del momento: “¡Apunto al que hable!” (R, p.99). En esta situación, indica el profesor Quintás, la situación provoca en el ente una reacción automática. Es decir, “no hay distancia de libre juego entre la realidad y yo. Por eso no se da encuentro. Puedo dominar tal realidad apetecida, pero no puedo encontrarme con ella” (1994:40). Es la situación de Agustín. En vez de favorecer la situación para llegar a los que quiere y desea, su orgullo y prepotencia son sacadas a la palestra, entorpeciendo la relación, empeorarla. De ahí que Weaver acierte al afirmar de Agustín es “esclavo de su orgullo y de su pasión” (2004:31), visión con la que coincidimos.

Agustín en vez de encontrarse con los otros, otridad, e ir creciendo como persona, se desencuentra, se distancia, decrece, se encierra más en sí mismo. Crece su egocentrismo. Resultado de todo eso: aislamiento, bloqueo de estrategias sociales, sentimientos de vacuidad. “[E]l hombre sólo se plenifica al encontrarse con realidades valiosas” (Quintás: 40). “Agustín se volvió sombra esos días” (*Relatos...*, 100). “Si me asomo a ese tremendo vacío, soy presa del *vértigo espiritual*: la *angustia*” (Quintás: 40). ¿Es ese tipo de vértigo el que siente Agustín? Parece que sí, porque el narrador indica que fue una “emoción grande y doble” (R, p.99).

El fracaso, por tanto, es múltiple. Por una parte estamos de acuerdo también con el crítico Weaver en que Agustín fracasa en el intento de “asimilar la conciencia del otro” (2004:31), el grupo, los dos chicos de la señora. Los frutos de ese fracaso ante el otro son la soledad, la amargura profunda de verse *anulado como persona* (Quintás: 40).

“[...]se despidió de los Padres Profesores y del Padre Espiritual –quién, por cierto, había procurado evitar a Agustín a partir de la conversación aquella, un poco como si se avergonzara de que le encontraran hablando con él a solas–” (p.100).

Y fracasa también a nivel personal porque se va forjando una identidad desustanciada: “incapaz de ser otro que no es”: egocéntrico, ensimismado, prepotente, ¿débil? Las metamorfosis de la debilidad son abundantes. Sus manifestaciones, entre otras formas, son a través del estudio, “estudioso” (R, p.91), “bueno” “religioso” (p. 99). Una característica de muchos de los personajes de Pombo. No saben salir de sí para mejorar. Estamos de acuer-

do, una vez más con Weaver (2004) al calificar al propio Agustín de ser víctima y verdugo a la vez de su propia juventud.

El lector se encontrará con Agustín, visto desde otras facetas de la realidad, a la manera platónica, en la novela *El héroe de las mansardas de Mansard* (1986), en la figura del joven Kus-Kús, víctima a la vez de su propia juventud y de los adultos.

El cuento “Un relato corto e incompleto” (pp.101-108) pone al lector ante dos existencias en un proyecto común. A. Pombo narra la posibilidad de llevar adelante en proyecto común una compenetración sustanciosa, sea en la línea divergente, homosexualidad, sea en la convergente, heterosexualidad. La narración pombiana recoge ese dilema. ¿Es o no posible de llevar una existencia constructiva con otro?

En esta ocasión, y a través del cuento “Un relato corto e incompleto”, Pombo tratará de contestar a esa cuestión. Por ejemplo en “Sugar-Daddy” la contestación es no. La culminación de esta trama será *Contra natura*. Aquí la contestación es más precisa. Depende del planteamiento ético-existencial que tengas. Para Allende será sí; para su amigo Salazar, no.

Los protagonistas de la trama del cuento “Un relato corto e incompleto” son dos entes morales diferentes: Sergio y Menchu. La narración, por tanto, es heterosexual. Dos jóvenes universitarios se conocen en la universidad Complutense de Madrid y se casan en su capilla. Ella ha sido educada en un círculo nacional-católico, de él no se sabe nada. Sergio, terminada la carrera, se presenta a oposiciones. En la historia de esta pareja, como no podía faltar en la narrativa pombiana, hace acto de presencia un tercer ente Fernando González. Inteligente, atractivo, buen interlocutor. Es de notar también cómo muchos de los personajes femeninos pombianos tienen connotaciones masculinas. En este aspecto, Pombo, tiene algo de P. Almodovar. En el cuento y en el colegio de monjas donde estudió Menchu, ésta “fue el gallardo capitán español” (p.102), del poema *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), obra del teatro nacionalista en verso de Eduardo Marquina.

La narración sirve a Pombo para plantear un aspecto importante en la vida humana: cómo se enfrenta el ser humano ante el hecho y evento del fracaso. Las condiciones en que ha de realizarse el devenir-en-el-mundo.

¿Qué lleva al fracaso? Las respuestas a una parte de ese evento dependen, en cierta medida, del grado de individualización alcanzado por el individuo. El fracaso podríamos entenderlo como la inadecuación entre las expectativas humanas y la realidad. El lector se encuentra apenas iniciado el cuento, y por indicaciones del narrador, con un dato importante: que Menchu se casó ilusionada, pero no fue el suyo “un matrimonio de amor” (p.101). Que se requería un marido como sostén y como trampolín para participar “en la vida intelectual de España” (ibid), y la joven fue a por él. Una vez encontrado, más todavía, cuando era todo un profesor universitario, Menchu se

veía como la consorte de “Don Sergio, Catedrático por Oposición” (p.102). ¿Estamos una vez más en hacer de la necesidad virtud? Menchu representa el ser insustancial que va por la vida a trompicones. El paso de la inconsciencia a la consciencia fue para Menchu un salto a la comba, casi sin fijarse que entraba (p.101).

De Sergio sabemos los lectores que se apoyó en la oposición, razón fundamental para él, no así para el narrador, para el cual esa razón era un “tener razón de poca monta” (p.102). Estamos por tanto ante unas vidas sometidas a pura contingencia, de otra manera, van construyendo su porvenir y casa sobre arena, como en la parábola mateana (Mt 7,24-27). Los vientos, la lluvia y las aguas arremetieron contra ese proyecto insustanciado y como caría de apoyos sustanciales se derrumbó con esas elementos. Sergio y Menchu adecuaban bien las expectativas a la realidad más real. Y cuando ocurre eso, viene el desastre, el fracaso y sus efectos tan devastadores en vidas aparentemente transparentes.

¿Qué ha pasado con Menchu y Sergio? “El fracaso lo confundió todo. El *locus amoenus* del primer año (p.102) se transformó en infierno. El infierno es una situación. El fracaso “inflamó todo como una herida grosera, inconfesable”. Las consecuencias de ese evento contradictorio fueron que las “dos vidas transparentes”, las volvió y dotó de esa “lucidez agria, neutra y verdosa de los paisajes muertos” (p.103).

El amor¹³¹ es el encuentro con el otro; es la superación de ese yo a favor de ese otro. Ese encuentro, esa superación, esa voluntad ha de desarrollarse tanto en tiempos de bonanza como en tiempo de adversidad. El día a día aporta sus propias preocupaciones. Y las expectativas de uno no siempre se ajustan a la realidad, ni muchos menos a las de otros. “Habían contado con ganar a la primera [...] Y quedaron para el arrastre” (p.103). “El fracaso había barrido el delicioso deleite de sentirse...” (ibid). En la adversidad, ese tú es el mejor apoyo cuando ha sido elegido por lo que es y no por lo que representa, tiene. El enamoramiento tiene que junta a las personas sin que se conozcan; las une para el encuentro, sin dejar de ser dos personas totalmente desconocidas. Eso parece que sienten en el fracaso Sergio y Menchu. En la adversidad si hubo se convierte en apoyo y fuerza y unión; si no hubo, el fracaso se convierte en conocimiento del desconocimiento.

“ [Menchu y Sergio] se sentaban por las tardes en las terrazas de las cafeterías de Argüelles no sabiendo de qué hablar. Y no se dormían. Fue un bache. Y fue un mal bache porque algo que no había, en realidad, brotado nunca, tampoco brotó entonces” (p.103).

¹³¹ Seguimos a Fromm, *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Barcelona, Paidós, 1987; también, *Ética y psicoanálisis*, o.c. pp.132-46.

Si el infierno en la teología católica es el rechazo definitivamente de Dios, el alejamiento y su negación, el infierno como situación existencial es la resultante del endurecimiento definitivo de una persona en el mal. La situación infernal, como la última consecuencia del pecado mismo, se vuelve contra quien la ha cometido. Efectos: incomunicación, alejamiento, resentimiento. Las actitudes de la pareja manifiestan el estado y la situación a que han llegado.

“Sergio resintió mucho la actitud de Menchu. [...] De pronto Menchu y Sergio empezaron a observarse sin hablarse y a esconderse cosas uno a otro” (pp.103-04).

El infierno es una existencia absurda que se ha petrificado en el absurdo. ¿En qué consiste ese absurdo para la pareja? Muy atinadamente el narrador ha dado unas pistas de lecturas de la pareja. Menchu ha leído y resumido: *Pascal, o el drama de la conciencia cristiana* (R. Guardini, 1955)¹³², *Ética* (Aranguren, 1958)¹³³, y *El hombre y la gente* (Ortega y Gasset:1957). Estas tres obras tratan sobre la *teoría del otro* en su diversidad. Es decir, el encuentro con el otro en qué me afecta, altera y me proyecta a crecer o decrecer.

Estamos de acuerdo con el crítico Weaver (2003:32) en que la pareja no acierta en la elaboración de un proyecto personal de vida, y un proyecto personal para la vida. El proyecto para su vida se convierte en proyecto de vida. Aquí está uno de los errores. Y como tampoco aprenden de las lecturas mentadas, creemos que ese es el sentido, por parte de Pombo, de referenciarlas. La teoría, por tanto, no se acomoda a la práctica. Y como no hay ese ajuste entre lo uno y los otros, se produce la inadecuación entre expectativas y la realidad.

Pombo vendría a enseñar a través de Sergio que la configuración de una identidad no se consigue sólo a través de la vía racional e intelectual, sino, y además, a través de la vía de la vida diaria. De ahí que hubiera sido muy importante la separación intereses y expectativas laborales, de intereses y expectativas como pareja. Por esa razón, el fracaso laboral trae consigo

¹³² Voz: “Guardini, Romano (1885-1968)”, en *Diccionario de Teología fundamental* [DTF], dirigido por R. Latourelle y R. Fisichella, Madrid, Paulinas, 1992, pp.512^a-516. La hermenéutica de Guardini defiende el encuentro del hombre con el otro, lo otro y Lo Otro. El pensamiento se podría sintetizar así: “Sólo a lo largo de muchos años he podido llegar de las ideas a las cosas, al hombre concreto, a la historia... Hasta que finalmente he descubierto la maravilla de lo real tal como es, de lo que no tiene motivo alguno por el cual deba existir, pero existe!”, en Borghesi M., “El realismo cristiano de Romano Guardini”, en http://www.mercaba.org/Guardini/realismo_cristiano_de_romano_gua.htm, consultado el 21 de agosto de 2011.

¹³³ Nosotros manejamos la edición de Aranguren, J.L., *Ética*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad), 1986. El capítulo que hace referencia Menchu: “El mal, los pecados, los vicios” corresponde al capítulo 21 en esta edición, páginas 274-278.

el fracaso existencial y de pareja. Sergio no separa proyecto personal y de pareja de proyecto laboral. Y al no separarlas, su proyecto personal se quiebra, como el de Menchu. El narrador lo deja bien claro con las actitudes y respuestas de cada uno al otro: “empezaron a observarse sin hablarse y a esconderse cosas uno a otro” (p.104). Es decir, empiezan a extrañarse. Y el extrañamiento lleva al desconfianza, al alejamiento, al abandono no tácito, sí, implícito. Ya advierte acertadamente Fromm en su obra magna *El arte de amar* (1987:61) que el amor erótico requiere la especificidad y la singularidad de cada yo que no todos los tienen. Y esto es lo que descubre Menchu con la incorporación de un elemento extraño en su extraña vida.

Pombo incorpora terceros personajes para perturbar la vida de los protagonistas muchas veces incomunicados, como en la presente historia. Acertadamente el narrador se entromete en la historia, la valora, y apunta a cerca de ella:

“Esta introducción de un tercero da lugar al carácter <representado> y público de la tragedia conyugal que hasta la fecha ha permanecido dentro de los límites de lo puramente privado” (p.107).

¿Qué pretende Pombo con esta intromisión de un tercero? La irrupción de un elemento extraño en el espacio de Menchu y de Sergio, como en el del narrador y lectores, contribuye a subrayar lo diferente, y por aportar diferencia, lo notable es que lo otro pone en cuestión a lo mismo, a los mismos, transfiriéndoles esa alteridad que no tienen, y revelándoles algún espacio personal desconocido. ¿Qué aporta el extraño a los extraños de la historia?

“Fernando era muy suave, con la apariencia dulce y todavía estudiantil en los cabellos. Y era un buen oyente, de los que hacen hablar al interlocutor y no se pierden ripio” (p.105).

Apariencia dulce, que sabe escuchar, removedor del corazón humano del otro, sobre todo, buen olfateador de la necesidad del otro. ¿Otro Ignacio? Un falso sherezade que solo busca el beneficio propio. ¿Qué necesita el matrimonio? Ser escuchados, favorecer la comunicación entre dos personas incomunicadas. Como diría J. A. Marina, los dos personajes están empantanados y necesitan desempantarse. ¿Qué aporta el buscavidas de Fernando?

“Así que le contó [Sergio] sus penas y sus lástimas y las murrias de Menchu y, por activa y por pasiva, el rollo incruento de la oposición perdida para siempre. Y Fernando parecía –¡Oh Dios, oh cómo parecía!– hacerse cargo de sus males. Y uno de ellos era Menchu” (p.106).

Hasta el narrador se da cuenta de las intenciones poco ortodoxas del buen y samaritano Fernando. Sergio, no. No ha entendido nada ni a nadie, ni siquiera a la persona que lleva un tiempo compartiendo ¿todo? Sergio comunica a Menchu que va a invitar a Fernando a cenar. Menchu se resiste. Pero el narrador informa:

“Sergio no entendió que la violencia era, en este caso, signo de lo contrario. Signo quizá de lo contrario” (p.106).

Es decir, que el otro se presenta como desconocido para mí. Han estado juntos, pero no se han dado. No se han dado de sí mismos, lo más precioso que cada uno tiene. No se han dado de su propia vida. Por eso son extraños entre sí. No se conocen. Y porque no se conocen, desconocen sus necesidades. Fromm aporta, además del acto de darse al otro, otros elementos importantes del amor en pareja: el “cuidado”, la “responsabilidad”, el “respeto” y el “conocimiento”¹³⁴.

Estos elementos de Fromm quedan patentes en el encuentro de los tres, cuando cada uno represente los papeles del teatro de la vida. El sufridor, la casta y el buscador de gangas. Sergio en su ensimismamiento no se entera de cómo se va desarrollando el encuentro y lo que está sucediendo. Su torpeza social provoca que emerjan los resentimientos en su esposa de una manera muy escandalosa.

*“–Es que... como tú [Menchu] no tomas azúcar –tartamudeó Sergio.
– ¡Y qué que yo no tome! ¿Es que no se va a tomar azúcar en esta casa porque yo no tome?” (p.106).*

Menchu se enfrenta a un tú que le hace despertar lo dormido hacía tiempo: “¿Te gusto?” (p.106), y ante ese tú placentero, reconocedor, esperanzador, la hostilidad enmudecida la proyecta sobre su esposo:

“–Así lo [azúcar] traes? ¡No, si tendré yo que hacerlo todo!” (p.106).

Hasta el narrador indica tal emoción, visible, por cierto, en durante toda la velada. Por cierto que esa hostilidad había sorprendido a todos: al narrador, a Fernando y hasta si se quiere al lector. En cualquier caso las situaciones manifiestan que Menchu y Sergio han fracasado como personas y como pareja. Falta el cuidado, y hay irresponsabilidad por parte de Sergio, falta de respeto y desconocimiento. Por eso, en esa situación, Fernando, que

¹³⁴ Cfr. *El arte de amar*, o.c., p.34.

se encuentra con algo –Menchu– desaprovechado, y que no va a perder ocasión de aprovechar.

Tres soledades, como indica el crítico Weaver (2004:33) y con quien estamos de acuerdo, encerradas en sus propias miserias y perspectivas ego-céntricas que no van más allá. El fragmento no soluciona los problemas de los tres. Aislamiento, soledad, búsqueda de un tú que me ayude a superar la angustia de vivir. No es acaso la representación del hombre moderno y sus necesidades lo que Pombo está indicando. ¿Qué es lo que caracteriza al hombre contemporáneo? Si quisiéramos hacer una radiografía saldrían a flote algunas características de su personalidad que lo hace diferente al hombre de otras épocas. ¿Cómo cuáles?

Por ejemplo, su incapacidad para amar, su proclividad al hedonismo y a la depresión; su dependencia de lo exterior y su relativismo; su egoísmo y la superficialidad con la que maneja las relaciones humanas; y un vacío existencial que lo lleva a una profunda soledad. Así, desorientada y desubicada la persona, agobiada por la angustia intensa que le acarrea el hastío, evade de manera compulsiva su realidad, refugiándose en el hedonismo, la sensualidad, fatuidad, estulticia, el desenfreno irracional o en el mundo virtual. ¿Es un prototipo de hombre postmoderno Fernando?

Puede llevar una doble vida. Entonces desprecia lo propio y se aferra de manera pática e irracional a lo foráneo. Así, pierde su identidad esencial, se torna insensible, hostil o distante de su familia, ¿cómo Menchu?, a la cual solo se acerca para utilizarla, maltratarla, manipularla o chantajearla en procura de sus fines ególatras, oportunistas o por codicia y el desenfreno sensual.

“[...] ¡Me encanta la corbata que tienes, Fernando!

“Fernando contempló su corbata sorprendido y Menchu añadió un poco con el mismo tono de voz con que había dicho lo de <¿Te gusto?> cuando le mostraba a Fernando su retrato.

“–Te advierto que te va de primera.

“Esa frase encauzó esa primera noche de Fernando....” (p.108).

El amor erótico –como bien apunta Fromm–, requiere ciertos elementos específicos y altamente individuales que no todos los individuos son portadores de ellos, sólo algunos¹³⁵. Eso parece descubrir Menchu en la velada tan significativa y reveladora. Ante el descubrimiento de esa singularidad, el mal en forma de adulterio está servido. En consecuencia es comprensible el apunte del narrador, como final del cuento, esa invocación teológica: “[t]en misericordia de nosotros.

¹³⁵ Cfr. *El arte de amar*, o.c., p.61.

¿Quién ha fracasado? Los dos. El fracaso, en la parte que le corresponde al hombre, está en sus manos. Es el ente ético con su acción u omisión el que va pergeñando poco a poco su vida y los resultados que va dando a ésta y ante ésta. Porque en última instancia, vivir significa asumir la responsabilidad de encontrar cada uno la respuesta adecuada y correcta, a la situación planteada.

Este cuento será desarrollado más ampliamente con análoga temática, aunque desarrollado, como no podía ser de otra manera, en *El metro de platino iridiado* (1990). Las diferencias están, a groso modo, en que es Martín el esposo de la protagonista el que busca una amante, en una amiga de la protagonista, y no María, como potencialmente lo hace en este Menchu. Por otro lado, apreciamos en Menchu, en el inicio del cuento, ciertos rasgos de la poética del bien con que iniciará Pombo su segundo ciclo. Ciclo dónde brillará con luz propia una de las figuras señeras de ese bien y representativas de la bondad que será María, el metro de platino donde se miden muchos personajes.

Pasemos ahora al estudio de otro avatar importante en la vida del ser humano. El sexo y la sexualidad, la culpa y la religión, elementos muy presentes en la vida del hombre, vividos distorsionadamente llevan al mal.

7.2.8. Sexualidad, culpa y religión.

Varios son los temas recurrentes en la narrativa de Pombo. Entre ellos sobresalen la sexualidad, desde las vertientes homosexual y bisexual, la culpa y la religión. La mayoría de las veces están correlacionadas. Una lleva a la otra. La manera de entenderlas, expresarlas y vivirlas, llevan a las otras. Porque es en su ser más profundo, el yo profundo, donde el ser humano devela su orientación sexual, la culpa y la religión. Y es desde ese yo profundo, desde donde se conduce a los lectores a una dimensión de *universalidad* en la que la tragedia es sólo su expresión extrema, o la radicalización del drama interior que cada ser humano puede ver representado, de manera consciente o inconsciente, en su ser más profundo. La literatura toca los verdaderos problemas y conflictos del hombre de todas épocas. Y porque el mal y la culpa están en todas partes.

¿Qué sexualidad domina en la narrativa pombiana? Entendemos por sexualidad una manera de ser de una persona concreta. La sexualidad humana está integrada por las distintas dimensiones humanas: cultural, ética, psicológica, biológica, sanitaria y antropológica. La sexualidad marca la vida de las personas porque somos seres sexuados. La sexualidad humana es rica y compleja. Los tres niveles que la configuran: el genital, el afectivo, y el personal, han de ser integrados por la persona en un eje central desde el cual

pivote. Ese eje es el amor. La vida sexual de una persona es un proceso de crecimiento, y consiste en llegar a la madurez de la persona concreta e integrar en ella todas las fuerzas sexuales, sea cual fuere la orientación que tenga esa sexualidad. Una insuficiente integración, como una deficiente vivencia de esa dimensión de la persona humana, lleva a ésta a una desorientación existencial. En los cuentos encontramos esa forma de mal.

En la primera narrativa pombiana, los cuentos, la sexualidad presente es heteromorfa. Hay un triplete representativo: heterosexualidad, bisexualidad y homosexualidad. Las tramas cuentísticas recogen experiencia de las tres clases. Tío Eduardo –“Tío Eduardo”– es un referente de vida bisexual. Don Gerardo, el sacerdote en un pueblo norteño, en el cuento “El cambio” es un referente de homosexualidad sublimada. Rosa –en “Las silenciosas tazas del desayuno”– es un ejemplo de heterosexualidad inapetente, adormecida. Los cuentos “En falso” y “Sugar-Daddy” son ejemplos de homosexualidad.

Por otra parte, unida a la sexualidad surgen tanto la culpa como la religión. En muchos casos, la una deriva de la otra. Es frecuente encontrar en un cuento a un personaje sumido en la culpa cuya raíz está en una deficiente vivencia e integración de su sexualidad, cuando no, fruto de una pedagogía religiosa deficiente. Será verdad, acaso, el postulado de Sartre de que lo que nos hace culpables es la mirada del otro, más que el acto en sí, mirada que hace vivir como condenado por sí mismo y por los demás. La alteridad acusadora. Sin embargo hay que aclarar un aspecto que se confunde con la culpa y la culpabilidad, es la vergüenza¹³⁶. La primera es intrínseca, le segunda extrínseca. La culpa nace de la desaprobación propia, mientras que la vergüenza emerge ante la valoración del otro o de los otros. La culpa nace al tener conciencia de transgredir una norma o regla, con la conciencia de ser el autor de la perturbación, mientras que la vergüenza cuando no se han alcanzado unas metas. La culpa tiene, por tanto, un componente moral, ético, y la vergüenza uno social.

El psicoanálisis pone luz a la culpa y a la culpabilidad. Freud en sus investigaciones sobre el ser humano, en *Totem y Tabú*, por ejemplo, sugiere que las limitaciones que nos vienen impuestas desde el exterior, ésas que nos obligan a suprimir ciertos deseos, dan lugar a la conciencia, y en ella, a la culpa.

En la cuentística pombiana encontramos entes literarios culpabilizados, con fuertes sentimientos de culpa. La raíz de ella está en su (homo)sexualidad no vivida, en la relación con una divinidad, Dios, no asimilado bien,

¹³⁶ Seguimos a AA. VV., “Culpa y vergüenza: ¿los límites entre ambas son los mismos en castellano, en inglés y en euskera?”, en *eduPsykhé*, vol.6, n° 1 (2007)3-20, URL: <file:///C:/Users/Javier/Downloads/Dialnet-CulpaYVerguenza-2267121.pdf>

fruto de una enseñanza particularizada, y en la experiencia de opresión de algunas instituciones sociales, familia, mundo laboral, etc.

En “El cambio” (2005:143-65), el lector encuentra estos tres elementos mentados: (homo)sexualidad, culpa y religión en la figura de un clérigo. Don Gerardo es un sacerdote de un pueblo anónimo y capellán de un convento de monjas en un lugar costero del norte de España. La época en que se desarrolla la historia es el bajo franquismo, hacia los años 70, por los datos realistas que aporta a la narración. Seat-600, etc.

La narración comienza *in media res*, en tercera persona, con un narrador omnisciente. Don Gerardo lleva una vida rutinaria: “Diecisiete años llevando a cabo eso mismo. Diciendo la misma misa” (p.146), como el clérigo de Gonzalo de Berceo en *Los milagros de nuestra Señora*. Vida monótona y ordenada (cfr., p. 146), pero a la vez, doble, de la que apenas es ya consciente. Clandestinidad y cotidianidad apenas se diferencian (Martínez Expósito 2004:127). Don Gerardo está sumido en sus misas, en sus clases de Religión, en las monjas y en su madre. Es consciente del camino que le conducirá a la perfección: *Imitatio cristi*. Tesis: “La verdad es inmutable”, Jesús, “solo las apariencias cambian la realidad” (p.143). En el fondo de toda esa vida tan cotidiana resuena el Cántico de Ezequiel: “Edifica, Señor, en nosotros un corazón nuevo...” (36,24-28). En tierra extranjera, cambia el corazón.

Pombo dibuja un *beatus viri* a la manera galdosiana, “un cura gordo” (p.143), pero sin la fuerza y la energía de Galdós. Hay fe, pero ¿vocación? Hay un trazo biográfico que denota el origen humilde del clérigo. “Parece que fue ayer cuando era niño y se quería ir del pueblo al Seminario porque en el Seminario se era al menos un poco más que el hijo gordo de un labriego pobre y flaco” (p.154), informa el narrador. Su vida es imagen y semejanza bíblicas. Es decir, entiende su vida en términos bíblicos. “Quédate con nosotros, Señor, porque atardece” (Lc 24,29)¹³⁷. Sin embargo, Pombo, cambia la escritura: “quédate” por “ten misericordia...”. De fondo, dos Salmos significativos por el contenido: uno de alabanza (149) en el que se contempla el futuro escatológico, el otro, de lamentación, destierro en Babilonia (137, 4). Salmo evocativo del recuerdo de la caída de Jerusalén. ¿Acaso don Gerardo se siente extrañado? ¿En tierra extranjera? Parece que sí. El final del salmo es clarificador: “¡Si me olvido de ti, Jerusalén,/ que se me seque la diestra!” (Sal 137,5). Gerardo parece que expresa ese amor eterno a Jerusalén – ¿Dios?–, aún a costa de la humillación. Este salmo hace referencia también a Babilonia, “país extranjero” (v.4c), la gran ciudad, símbolo del mal, del pecado de la carne. Es decir, Pombo a través de la escritura sagrada, hace una prolepsis de lo que va a ocurrir. A nuestro juicio aparece esa culpa residual fruto de la rememoración de situaciones y emociones de antaño.

¹³⁷ El fondo de esta perícopa es el encuentro de Jesús con los de Emaús. Dos discípulos que no reconocen a su maestro. ¿Es una alegoría de cuanto la esterilidad del corazón de don Gerardo?

Se percibe en don Gerardo que el rezo de la *Lectio divina*, ese alimento espiritual, no le sosiega (p.146):

*“Antes de acostarse, don Gerardo trata de leer las octavillas que se ha traído de la reunión de la Mutual. Le vence el sueño. Apaga la luz. No se duerme. Enciende la luz. Se incorpora con dificultad en la cama. Enciende un pitillo. Trata de leer de nuevo. No consigue enterarse de lo que lee. Apaga el cigarri-
llo a la mitad ... Apaga la luz. Se oye el ave fuera...” (p.146).*

Tampoco la celebración de los sacramentos, en especial la Eucaristía, no le llenan. Porque como todos los días, al salir de la sacristía “le atrapa una vez más la angustia que últimamente vagamente todos los días le atrapa al decir Misa; y, sobre todo, tras haberla dicho, sobre todo tras la Consagración. E invariablemente todos los domingos antes de la plática de los domingos” (p.147). Vive, por tanto, “un desasosiego poco beatífico”¹³⁸. ¿Miedo a la muerte?

El mal se presenta cuajado de símbolos con su lenguaje de culpa y de maldad. Esta es la realidad del mal. Y esta es la realidad de don Gerardo, que no solo está sumido en un desasosiego espiritual –religioso–, sino también psicológico. Hay falta de sentido existencial. Está azotado por un sentimiento de “soledad”, “[n]adie se acerca mucho a mí”, e “indignidad” (p.147); de temor a su insidiosa vecina, a la que evita enfrentarse (p. 145). Además, Gerardo tiene miedo, “teme esa clase” de religión. ¿Por qué la teme? ¿Vergüenza? Parece que sí. La vergüenza surge de la desaprobación de los otros, y nace también cuando no se alcanzan ciertas metas (AA.VV., 2007:5). “Esa lucha burlona de todos los niños, sin fijarse, contra él” (p.147). Pasividad, buenismo, formas, rutina... Además, el lector sabe por el narrador que don Gerardo, se toma un par de “<Soberanos> –los días del Instituto– que invariablemente le exaltan y le sientan mal” (p.149). A juicio del clérigo, ese sentimiento proviene de una “distorsión maligna de su sentimiento de inferioridad, de su timidez de seminarista hijo de labradores pobres” (p.147). ¿Culpa residual por ser pobre? ¿Culpabilizado por haber equivocado el camino, es decir, refugiarse en la religión? “Quizá ha sido la misma angustia durante todos sus años de sacerdocio pero que solamente ahora reconocer” (p.147).

“La gravedad del hombre grave se caracteriza por la seriedad con que repite en la repetición” (ibid). Deducimos que el corazón de don Gerardo es un crisol de sentimientos, contradicciones, decisiones inciertas, confusión... ¿teológica? “Ahora se nos dice a cada paso que <sustancia> no significa para nosotros lo que significaba para los teólogos de Trento” (p.144). ¿Nominalismo? En cualquier caso, don Gerardo está sumido en una lucha entre el ayer y el hoy, existencial, espiritual, teológica, filosófica y sexual. Hay una sexua-

¹³⁸ Martínez Expósito, o., c., p. 127.

lidad ocultada. Gerardo se enfrenta a la verdad con la verdad. A la prueba de su fe.

El pinar del pueblo, recóndito, se ha convertido, *locus pacis*¹³⁹, “[q]ué descansada vida/ la del que huye del mundanal ruido/ y sigue la escondida /senda...”, “casi en su corazón, su sitio, el único sitio donde sin entenderse ni hablarse [...] se siente menos gordo, más transparente, menos avergonzado o agobiado por sus ternuras difusas como malos pensamientos” (p.148). El pinar es la *civitas dei*, la Arcadia feliz¹⁴⁰, luego, el *locus amoenus*.

La irrupción de lo extraño, del otro, que proviene de otra parte, desestabiliza la vida metódica, vacua y rutinaria del clérigo, y pone en cuestión su fe. “No te recuerdo, Señor” (p.154). Don Gerardo, “sin saber por qué, al oír a la Matilde, se alegra” (p.148). Lo otro pone en cuestión a lo mismo transfiriéndole alteridad y revelándole aspectos ¿silenciados?, ¿desconocidos?

El encuentro con el otro en la narrativa pombiana supone una situación ética para el ente literario. Una opción fundamental. Por un lado hay una respuesta emocional –situación psicológica– y, por otro, una opción moral –situación ética–. Desde una perspectiva ética, el ente ha de decantarse por una opción moral concreta: dentro/fuera. En esta situación existencial, don Gerardo se enfrenta a un Ello freudiano: los muchachos, que le alteran la vida, alteran su fe. A partir de ese encuentro don Gerardo es diferente. Su yo se ve dulcificado. Ya no conduce tan “prudentemente” como al principio (p.143), sino “un poco más de prisa que de costumbre” (p.151). Hay alegría en su corazón. Y siente que el rito que practica en la mañanada va perdiendo sentido, sustancia. Algo ha cambiado en la vida de don Gerardo. Ese objeto de culto abstracto, ese Tú, ha ido desmejorando¹⁴¹. En don Gerardo la fuerza ha menguado. ¿Por qué?

“La está perdiendo a cántaros y a chorros porque le ocupa Dios. ... ¿Y qué Dios es éste? ¿Es el mismo Dios en cuya memoria dice don Gerardo todas las mañanas: Este es mi Cuerpo y Sangre?” (p.164).

Sumido en la confusión, el clérigo está al borde del camino, como el profeta Elías (1Re19,4). Su seguridad ha menguado. Su Dios ya no es el mismo. Ahora hay millones de dioses y no porque cada hombre tenga el suyo, sino porque dios es Ser y ser es a miles...” (p.164).

Sin embargo emerge en su conciencia ese Super-yo que le recrimina ese bien estar y le hace sentir “vergüenza” y “agobio” por la idea de entrar en Valerna –el Super-yo social– con el muchacho al lado (p.151). El sol, como

¹³⁹ En el cuento aparece “la paz sosa de su corazón dejado al olor de los pinos”, *Relatos...*, o.c., (p.148).

¹⁴⁰ “[...] olor de los pinos, al rumor de la playa, a la gravidez del aire y la luz sobre los párpados cerrados, se duerme a veces un ratito don Gerardo”, *ibid.*

¹⁴¹ Weaver, o. c., p. 38.

siempre, espectador y expectante, ilumina con su luz la situación. Después del encuentro, Gerardo vuelve a conducir despacio, suda... (p.151). Experimenta cierto descompás de sus nervios y alteración cardíaca. ¿Qué ha pasado? Pombo recurre a la metáfora temporal y vehicular para expresar los sentimientos contradictorios del sacerdote. “Las nubes se empujan hoy una a otros. Emborregado cielo apresurado [...] El cochecillo saltimbanquea los baches y las curvas como una lata de escabeche agitada” (p.153). Así está la conciencia de don Gerardo, y así su corazón, un avispero de sentimientos encontrados. Don Gerardo recurre a la escritura para orientar su vida –situación teológica–, y para apaciguar su conciencia y deseos –situación moral-psicológica–. La piedad del pueblo de Israel recurría al Salmo 119 para expresar la obediencia –Ley– y el reconocimiento de Yahvé –monoteísmo–. Don Gerardo hace lo mismo. Reitera su opción fundamental y preferencial ¿quebrantada?, Dios, y manifiesta su estupor por los sentimientos que está viviendo. Para ello, Pombo, como hace frecuentemente con la Escritura, reescribe *ad usum privatum* los versículos sálmicos, para expresar la situación del clérigo. ¿Cuál es la situación emotivo-espiritual del clérigo? El sentimiento de don Gerardo es como una oveja perdida, por eso recurre al Salmo 119:

*“Me mantengo adherido a tus preceptos,
no me confundas, Yahvé. (v.31)*

Pombo parafrasea los versículos sálmicos a su manera, resumiéndolo todo en la idea: perdido/ atado/ayuda:

*“Estoy perdido estoy atado a tus mandamientos
Oh Señor, no permitas que se confunda tu siervo
Tu inútil, inútil siervo (p.154).*

La conciencia escrupulosa del clérigo se debate entre el pecado –ofensa a Dios– y la culpa auto-impuesta –transgresión de una norma–. Gerardo siente que ha infringido una norma canónica –pecado– al sentir lo que siente. Y su débil y lábil yo recurre a Dios –Super-yo ético– implorando protección, y a la vez, acusador. Su Ello –deseo– le lleva al pinar de otra manera que días pasados. Pombo recurre al evangelio de san Juan (12,34-35) para iluminar el estado emocional y religioso del clérigo:

“ Por poco tiempo aún está la luz en medio de vosotros. Caminad mientras tenéis luz para que no os sorprendan las tinieblas porque el que camina en tinieblas no sabe dónde va. Mientras tenéis luz creed en la luz para que seáis hijos de la luz” (p.156).

Pombo, a nuestro juicio, juega con el léxico de la perícopa joánica. El texto teológico pone de relieve la fe en Jesús. Él es la luz. Al negarse los judíos a reconocer a Jesús como el enviado de Dios, creer en él, Jesús se oculta, tinieblas, como cuando murió, que se cubrió todo de tinieblas. La perícopa joánica en el texto pombiano indicaría lo siguiente. Don Gerardo está en gracia, la luz de Dios, en su corazón. Por tanto la luz es el bien. Ese bien va a perderlo al visitar a los hijos de las tinieblas, los chicos. Es decir, al visitarlos, se deja llevar por ese deseo dulce de estar al lado del otro igual. Dejar que emerja ese deseo concupiscente es dejar que aparezca el mal. Por eso matiza, el que camina en las tinieblas no sabe dónde va. Los hijos de Dios se mueven en la gracia, en el bien, en Dios, los hijos de los hombres se mueven en las tinieblas, en el mal, por tanto, en el diablo. Don Gerardo va a entrar en el dominio del diablo.

Podría ser también la luz de la inteligencia, clara todavía, antes de obcecarse con el deseo concupiscente de la carne. Cuando uno se deja llevar por ese deseo, esa luz de la razón la pierde, y se pierde. En el fondo es lo que piensa el clérigo. Pero el deseo es mayor que su voluntad. El mundo, el demonio y la carne, pueden a don Gerardo. Por eso, en un momento dado de su paseo hacia el abismo, “su sombra”, signo del mal, “se le adelanta”. En ese momento todas las cosas se vuelven hacia el fin. ¿Cuál? Hacer vivo ese deseo emergente que le arrastra hacia los chicos. Y todo cambia. El pinar se metamorfosea. Hasta tal punto que “todo se deshace para siempre en su incontable pérdida”. El apocalipsis se va a hacer presente.

La conciencia de don Gerardo cambia después del encuentro nocturno con los jóvenes en el pinar. Indica el narrador que vuelve a casa a “brincos” (p.158). Esa alegría es manifiesta en el rezo antes de acostarse, y en la homilía del día siguiente.

“Alegraos conmigo porque el secreto de la Cruz es el secreto de la libertad del hombre. Porque la libertad y la cruz son uno y lo mismo” (p.158).

El secreto de la cruz es acaso su ¿orientación sexual? Parece que sí. Secreto vivido con dolor. La puesta en práctica el *dictum* de Lucas: “[...] tome su cruz cada día, y sígueme” (9,23).

El final del cuento recoge en una humilde oración todo cuanto ha acontecido en él, y los sentimientos de culpa del clérigo. El fondo de esta oración pombiana podría ser el Salmo penitencial 51: “Piedad de mi, oh Dios, por tu bondad,/ por tu inmensa ternura borra mi delito... (v.1). Este Salmo nace como consecuencia de la unión sexual entre David, el rey, y Betsabé. David implora al Señor su perdón y la remisión de su culpa. Don Gerardo también. Recordando el *dictum* agustiniano (*Confesiones*): *Noli foras ire, in*

teipsum reddi; in interiore homine habitat veritas (p.153), lo hace suyo y entra en si mismo buscando la verdad. Su conciencia pide reparación del hecho. Hay un reconocimiento de su pecado: “no he querido ser como Tú”, sin embargo, como David, confiesa que “he querido ser digno de Ti” (p.164). Gerardo invoca la compasión de Dios –para que su conciencia se acalle–. En la humildad, y dentro de su insustancialidad, don Gerardo, como el obispo Robinson¹⁴², reconoce el fondo de su corazón deseante: “Ahora una indecible corriente me embaraza, que no es amor por Ti, ni es amor tuyo, pero que Tú entiendes porque Tú eres Dios” (pp.164-65). Hay sinceridad y hay en la actitud de don Gerardo expresión de unos sentimientos. Los acepta, por eso indica: “[...] entiendes la grandeza del hombre hecho a Tu imagen” (p.165).

Dejamos estos puntos oscuros del ser humano y pasamos a otro que también pone en situación al ser humano. Este aspecto es el miedo.

7.2.9. La estética del miedo¹⁴³.

Cuando el mal es captado por el hombre como una limitación vital, la respuesta humana es de dolor y tristeza. Y si todo ello es vivido como una deformación moral, causará vergüenza y un fuerte sentimiento de culpa. Y cuando el mal es experimentado como amenaza, el ser humano reacciona con miedo. El miedo y la vida van unidos. El primero preserva a la segunda. El miedo es un reflejo del deseo de ser protegido contra todo lo que obstaculiza el desarrollo, la vida. Algunos miedos se convierten en el ser humano en fantasmas, sombras que no le dejan vivir tranquilo. Freud interpretó esas sombras como ciertas pulsiones reprimidas.

En cualquier caso, el miedo surge como la frágil condición humana ante lo desconocido; o esa inquietud provocada por la anticipación de un peligro. Y lo desconocido, o el peligro, se presentan ante el hombre de múltiples maneras, algunas cognitivas. En tal o cual caso se dice está muy metamorfoseado. Hay un polimorfismo en lo desconocido y en el peligro. Estas manifestaciones van desde el qué dirán los otros de mí, normativa social, hasta el porvenir de la vida. Incluso, a veces, hay una sensación de peligro envolvente, sin la percepción objetiva de un peligro concreto. Es la angustia que emana del yo humano intranquilo.

De una manera provisional, postulamos que los miedos que aparece en los cuentos están en relación con el qué dirán, el decir sobre alguien desde el punto de vista social, o el suponer que se dice algo de alguien. En concreto, ese miedo amplio y envolvente que se siente en muchas ocasiones sin

¹⁴² Tiene un interesante libro intitulado: *Sinceros para con Dios* (1969).

¹⁴³ Tenemos presente la interesante reflexión sobre el miedo de Marina, J.A., *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*, Barcelona, Anagrama, (Col. Compactos, n° 498), 2009.

percepción de un peligro concreto. Ese decir se presenta como un dedo inquisitorial que aterra a los entes morales.

Las preguntas que nos hacemos son las siguientes: ¿De qué tienen miedo los héroes de *Relatos*? ¿A qué tienen miedo esos héroes? ¿A quién temen?

La primera aproximación que vamos a hacer al miedo, sus efectos y manifestaciones, la encontramos en el cuento “Regreso” [1], (*R*, pp. 50-63). Un cuento cuya basa, diríamos, descansa en la filosofía platónica. Este cuento forma parte de ese quinteto cuya temática preferentemente es de colorido homosexual. Un universo en el que se pretende vivir la vida que no pudo ser entonces, ahora desde la otra orilla con cierta “normalidad”, sin embargo, topan con las circunstancias sociales, que son todavía coactivas.

El cuento comienza cuando uno de los protagonistas, llevado, suponemos, por esa necesidad de comunicación con el otro (Aranguren), se pone en camino para ello. El viaje¹⁴⁴ de una conciencia solitaria en busca de sí. Regresa a España, a un pueblo norteño, donde vive alguien que en el pasado fue muy importante en su vida y en su corazón. Él vive en Londres. ¿Nostalgia? ¿El encuentro con el sentido perdido?

Los protagonistas de la trama son Juan Azal y Eduardo Valero antiguos conocidos del mundo de la enseñanza. El uno maestro —Juan, catedrático de Instituto—, el otro —Eduardo—, antiguo alumno del primero. Parece que ha habido algo más que una relación intelectual y académica, al menos por parte del alumno Eduardo. “[S]u admiración por Juan Azal...”. Además de esa admiración, hay amor. Un poco antes de partir para siempre de aquella casa y familia, Eduardo percibe, siente y admira de nuevo, como en su juventud, a ese Juan Azal que tiene delante. Y como ocurrió antaño, ahora, “le ama como le amaba” (p.62) en aquél momento. Además, el lector sabe, por el narrador, y a través del estilo indirecto, que “Juan Azal era la única cosa clara de su pasado, lo único que en realidad <había> en su pasado” (p.51). Entendemos que la figura de Juan había tenido que ser algo *importante* en la vida de Eduardo para que el tiempo, que todo o casi todo lo borra, en este caso no lo hiciera. Todavía Juan está presente, a pesar del tiempo, en su conciencia con tanta claridad e intensidad. Las situaciones vividas con intensa emoción quedan grabadas en la conciencia humana para siempre.

Por la otra parte, Juan, los recuerdos y referencias no son tan claras como en Eduardo. “Te recuerdo [indica Juan] con dificultad...” (p.51). Eduardo va a ver a su antiguo —¿amor platónico?— maestro. Martínez Expósito ve esta relación entre maestro y discípulo como una “relación platónica”, relación que:

¹⁴⁴ Este viaje aparece en *Variaciones*, descrito hasta la decimoquinta variación.

*“no se limita a servir de cauce de comunicación intelectual o académica, sino que va mucho más allá, a una amistad cimentada en fuertes intereses comunes, a una apreciación intelectual y espiritual del otro, a un afecto que a menudo carece de palabras”*¹⁴⁵.

El primero ha avisado al segundo sobre la visita, sobre su “regreso”. La respuesta que da el maestro al alumno es clara, precisa y concreta:

“[...] con frecuencia procuro imaginarte, imaginar nuestro encuentro después de tantos años como imaginarías tú una situación muy sencilla y a la vez muy difícil de componer en una novela” (p.51).

En estas circunstancias, Eduardo llega a Torruega. En el fondo del escenario, mientras el narrador describe el lugar, emerge invisible la Quinta Elegía rilkiana: “¿Quiénes son, dime, los errantes, esos un poco/ más fugitivos que nosotros todavía?...”¹⁴⁶. Entendemos que Eduardo vaya con miedo. Nada más llegar, ya se indica por parte del narrador: “Dudó, al bajar del autobús, si dirigirse directamente a casa de Juan o esperar...” (p.50). Inquietud, preocupación, anticipación vaga de una amenaza global.. Eso parece que siente Eduardo, desbordado por él mismo. En el miedo, el sujeto que lo experimenta desea separarse del objeto que lo desencadena. Aquí Eduardo sufre una ambivalencia. Ese “dudó” lo expresa claramente. Por un lado el deseo de ver al ser amado es grande. Por otro, emerge en él la respuesta de evitación: “Entró en un bar”; “pidió un coñac”. El miedo –recuerda J.A. Marina– “es una tristeza inconstante”, nacida de “la imagen de una cosa dudosa” (2009:40). En esta situación de miedo, angustia, confusión, surge una pregunta: La parte huidiza de Eduardo quiere huir antes de ver a Juan porque ¿acaso no soporta la idea de hacer daño a aquél que, por quererle, esperan algo de él, algo que él no está dispuesto a dar?

Y como uno de los mayores enemigos del hombre, según Goethe, es el miedo, para vencerlo, si su situación identitaria es precaria, lo mejor es recurrir a lo externo y extraño, en lugar de en sí mismo. ¡Adéntrese en sí mismo!, indica Rilke al joven poeta en sus *Cartas a un joven poeta* (París, 17 de febrero de 1903). *Noli foras ire, in teipsum reddi*, dirá San Agustín. El miedo impulsa a obrar a quien lo siente de una determinada manera para liberarse de la amenaza y de la ansiedad que produce¹⁴⁷. Eduardo en vez de recurrir a sí mismo para superar ese miedo –angustia– que le provoca la

¹⁴⁵ Cfr., en *Escrituras torcidas*, o.c.,, 142.

¹⁴⁶ “¿Quiénes son éstos / a los que tuerce como ropa, de improviso/ (¿en pro de quién?)/ una premisa voluntaria insatisfecha?”.

¹⁴⁷ Marina, o. c. p. 43.

situación, “las dos copas y el alcohol apenas eliminado de la víspera le hicieron sentir leve, casi ágil” (p.51).

Una vez en casa de Juan, Eduardo está inquieto. Todavía le duraba ese nerviosismo —miedo disfrazado— que le había invadido cuando llamó a la puerta de la casa (p.52). La esposa de Juan no le ha recibido con entusiasmo. En esta situación, surge la pregunta: ¿Sabe algo del *affaire* de los dos la esposa? ¿Tiene miedo Eduardo a saber que lo sabe? ¿Tiene miedo a salir del *closet*?¹⁴⁸ Eduardo, como viajero, se entiende que va en busca de parte de su identidad, un viajero que se busca a sí mismo para sobrevivir, y quizás para vivir aquello que pudo y no fue, intentando ahora que sea cuando no es posible. En busca del tiempo perdido, como Proust.

“Le extrañó [...] que no hiciera esa mujer extraña, de aspecto, a decir verdad, bastante común, esfuerzo alguno por mantener una conversación trivial acerca de lo obvio. Sabía de sobra quién era y de dónde venía, sabía de sobra lo importante que había sido su relación con Juan. <¿Por qué no me pregunta nada?>, pensó nerviosamente. Le avergonzó aquella vehemente necesidad de asubirse en el lugar común,” (p.55)¹⁴⁹.

Eduardo aquí supone muchas cosas. ¿Qué es lo “obvio”? Para él está claro qué es: la intención del viaje. ¿Ver nada más que a Juan? ¿Desvelar la condición de su identidad y reconocimiento público? Pero lo “obvio” acaso no sea tal para Paula. El narrador avisa oportunamente, como siempre, acerca de un aspecto:

“[...] el rígido sistema de prejuicios que organizaban el mundo perceptivo de Eduardo Valero. La imagen de lo real era siempre para él, a última hora, un conglomerado incalculable de puntos concretos; inesperadamente concretos, como un insulto, confusos como un sentimiento o un dolor ajeno, o contado” (p.55).

¹⁴⁸ “La expresión “salida del closet” o *to go out of the closet* proviene del lenguaje de la calle (*slang*) en los círculos homosexuales estadounidenses, habiendo tomado gracias a los estudios de *Queer Theory* últimamente un gran peso semántico en sus implicaciones teóricas. Eve K. Sedgwick es quien ha teorizado en un estudio ya clásico —“Epistemology of the closet” (1993)— las características que para un homosexual tiene la experiencia de salir del closet, las cuales podrían resumirse del siguiente modo: el secreto es parte constitutiva del contacto del homosexual con otros seres humanos, y como tal establece los límites entre lo público y lo privado, lo que está dentro y lo que está fuera, el sujeto y el objeto. Toda nueva relación humana plantea el problema de si la otra persona “ya lo sabe,” pero incluso cuando la respuesta es afirmativa surge una nueva duda: “¿hasta qué punto esto le condiciona?.” Por eso, para Sedgwick nunca se sale totalmente del closet, ni se elimina éste por completo, con lo que se convierte en un rasgo fundamental de la vida social del homosexual, su conocimiento del mundo y su ser conocido. La salida del closet ha erigido la identidad y la cultura *gay* de este siglo, por lo que la necesidad de un estudio en profundidad—que no caiga en su romantización—aparece como perentoria”, nota tomada de Moreno-Nuño C., “La temática homosexual”, en *RLA*, o.c., p.723, nota nº 14[14].

¹⁴⁹ Pombo ha recurrido para dar más fuerza a la situación al coloquialismo cántabro “asubiar”, es decir, guarecerse de la lluvia.

Eduardo tiene miedo al miedo y, además, emerge la culpa. Eduardo necesita que la esposa diga algo que tenga que ver con su viaje, que tenga que ver, sobre todo, con su pasado. Por eso emerge la culpa, porque no hay una voz que acuse, sino el silencio y la conciencia. Eduardo teme esos ojos abiertos que miran, acusa, y se callan. Por ejemplo, ¿a qué has venido? Contra lo oscuro, fracasa el Yo, indica Rilke. Éso le pasa a Eduardo. Lo oscuro es el silencio. Lo oscuro es el suponer algo. Y lo oscuro del corazón de Eduardo es esa admiración secreta que todavía queda en su corazón, latente, hacia el amado, ahora, frente a la dueña de él. Es la admiración que todavía siente Eduardo por Juan la que emerge ante su esposa el fundamento del miedo. Quizás viva ese momento Eduardo al sentir esa admiración, como Kafka sentía por su padre lo que le confiere a éste su poder destructivo. Ese “¿por qué no me pregunta nada?” dice lo suficiente. El propio miedo al miedo le provoca, a la vez, vergüenza. ¿Vergüenza de haber tenido el *affaire* antes que ella? ¿Vergüenza por haberlo tenido? Eduardo está viviendo –como lo hacía Kafka– esa conjura interna contra sí mismo al suponer algo que no se sabe si es o no es tal como lo supone Eduardo.

La angustia revela sobre todo esa verdad que es el ser humano. Es decir, la vulnerabilidad y la finitud. Esa realidad es la que de verdad da miedo. Kierkegaard indicaba en relación a la angustia que ésta es “la conciencia de la posibilidad”. “[N]o te quedes muchos días ... en casa, quiero decir, porque vas a agobiarnos a todos” (p.61). ¿Es esa la respuesta que no esperaba Eduardo? Parece que sí. Por eso se pregunta Valero: ¿Qué ha sucedido sin embargo, en la estructura del mundo común dentro del cual y en virtud del cual ambos se entendían? (p.62).

La estructura del mundo común es que ha cambiado todo y todos. La posibilidad es ahora, entre uno y otro, que podría haber sido si hubieran sacado fuera de sí esos sentimientos y esos miedos, pero no lo fue. Si los dos hubieran salido del closet podrían haber afrontado una situación. Pero tuvieron miedo. Es la respuesta que Valero da a Juan: “Me confundí de vida” (p.63). Y quizás también en la respuesta de Juan: “Todos somos cobardes” (p.61), haya más de lo que supo entender Valero. Juan Azal expone indirectamente a Eduardo una idea, por otra parte, idea defendida por el propio autor, Álvaro Pombo, sobre que “la homosexualidad sea un imposible”. Imposible construirla más allá del amor¹⁵⁰. Y por tener clara esa idea, o al menos presente en su momento, ha sabido responder a la vida y a la situación que le requería el momento, a pesar de lo que había en su vida. Porque vida no significa algo vago, sino algo muy real y concreto, que configura el destino

¹⁵⁰ “Creo que [la homosexualidad] es una afectividad sin educar. Educar significa ‘sacar fuera de’. ¿Es posible que la homosexualidad sea un imposible, que no se pueda construir ninguna realización más allá del amor y del instante? Thomas Mann lo creía así, y asociaba la homosexualidad a la muerte”, Eymar y Bustos, (2006), o.c., p.6.

de cada uno, distinto y único en cada caso. Por el contrario, Eduardo no ha sabido, quedándose amarrado a ayer, que le ata y dificulta.

En el fondo de la historia, y de las historias, se ve que el miedo a ser lo que es, a veces, cambia la vida, como la cambió en su día la de los dos. En el corazón humano, en el de los entes literarios, -como bien recoge Fromm en su obra *Miedo a la libertad* (1941)– surge esa realidad pura y dura: tener miedo a la libertad. La tragedia de estas tres vidas: Eduardo, Juan y Teresa, está en la vida de cada uno –insatisfecha– que han de llevar adelante. Cada uno con su realidad y en sus circunstancias. Juan Azal no ha huido de su realidad, se ha adaptado a ella, y responde a su manera. Él aporta a la vida sponsalidad, paternidad, creación. Vida en la muerte. No ha recurrido a su pasado, al pasado, intentándolo recuperar. Sin embargo, Eduardo huye de sí, de su pasado, que va en su búsqueda para vivir, legitimar, lo que pudo y no fe. La búsqueda del tiempo perdido es una quimera. Ahora, el presente, toca igual que Juan, vivir lo que es y en sus circunstancias, en vez que aportar amargura, miedo, culpa.

Este cuento será desarrollado en otro Sugar-Daddy, y después en la novela *Los delitos insignificantes* (1986), y en *Contra natura* (2005). La tesis de el “Regreso” se repite en todos ellos. ¿Acaso está insinuando Á Pombo con su sutil decir que el mundo homosexual es un mundo imposible porque los sentimientos se deshacen con facilidad, como lo insinúa en *Relatos sobre la falta de sustancia*? A nuestro juicio creemos que por ahí van las afirmaciones de Álvaro Pombo.

Pasemos ahora al estudio de la muerte en los cuentos. La muerte y las muertes, el magno acontecimiento en la vida humana y de su vida.

7.2.10. La muerte y sus figuraciones.

La muerte¹⁵¹ es un tema recurrente en la narrativa pombiana. La presencia de la muerte en los relatos no es obsesiva, sí presencial. La muerte aparece en la vida humana como deceso y en su relación específica con la existencia humana. En la primera acepción, la muerte entra en la estructura de un proceso de la naturaleza. Los entes finitos llegan a su fin sin continuidad. Esta muerte no es la que interesa en los cuentos. Se recogen ejemplos de ella, como evento importante en la vida de todos, pero no es lo importante. Es la que plantea preguntas, y la que afecta a las vidas humana en toda su profundidad, la que importa. La que plantea reflexión, porque es un

¹⁵¹ Tenemos presente en este apartado un estudio “crítico” sobre la muerte interesante de Carse, J.P., *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*, en México, F.E.E., 1987.

problema para todo ser humano. Por ejemplo, ¿Qué es, en la muerte del otro, lo que experimenta, ese yo concreto, como muerte?

Entre las experiencias negativas de fracaso y de límite, la muerte ocupa el centro en la vida humana. La muerte representa en todo ser humano el problema fundamental de su existencia. Porque la muerte pone fin a la existencia total. La muerte, por tanto, es una de esas situaciones límite a la que ha de hacer frente el ser humano, todo ser humano, sea como fuere.

La propia vida es confrontada con la muerte, vida que es amenaza por aquella. La muerte es una consecuencia inevitable de aquella. Y Pombo, como filósofo que es, lo sabe. Por ello recurre a ella, e intenta reflexionar sobre ella, a su manera. Este aspecto explica el tono de tristeza, angustia y melancolía que tiñe gran parte de los relatos iniciales pombianos. Sin embargo, la muerte no aparece así en la narrativa pombiana. Es polimórfica. Esa polimorfía se desarrolla entre un tono serio y humorístico. No hay una percepción trágica y dolorosa, sino serena y jocosa. El lector llega a pensar si es posible que éso sea la muerte.

La primera aproximación a la muerte es recogida en los cuentos como circunstancia final en el proceso evolutivo natural. Hay eco de ella en varios cuentos. El hombre es un ser que tiene que morir llegado a un estado y circunstancia. Por ejemplo, la decrepitud. Y esa muerte llega a tía Adela –en “Tío Eduardo”–, la esposa de tío Eduardo, que falleció “treinta años atrás”, en torno a la cual gira una parte del cuento. Adela en el cuento vendría a ser como Rebeca –en la película homónima “Rebeca” (1940) de Hitchcock–, presente en todo y en todos, a pesar de estar muerta. El inicio del cuento es una rememoración de ella, según apunta en narrador: “Siempre en esas veladas se habla un ratito de tía Adela...”. “El nombre y las virtudes de la difunta esposa florecen como islas...” (p.11). Tía Adela empezó a morir en paz en cuanto Doña María, la *governess* se hizo cargo de la casa. La encontraron muerta una mañana con la expresión de si hay en la muerte corrientes de aire frío para llevar el echarpe azul (p.13). Tío Eduardo, según el narrador, murió al año siguiente de todo el *affaire* con Ignacio (p.24). Tenía setenta años cuando lo de Ignacio; la muerte le vino un año después (ibid).

En el cuento “Luzmila” también se hace eco de la muerte natural, de la abuela y la madre de Luzmila, muerte que trae la dispersión de la familia. Luzmila, después de los óbitos familiares, apenas recordaba ya a sus hermanos (p.27). De su padre no se sabe nada, solamente al inicio del cuento, se indica: “sus padres, cada cual tirando por su lado” (p.25). Luzmila morirá como todos (p.30). El narrador –a través de una prolepsis–, avisa al lector que “un año antes de la desaparición de Luzmila” (p.30), ocurre el *affaire* con Dorita. Es curioso como Pombo no recurre a la muerte, sino a la “desaparición”. ¿Hay una idea religiosa en ese cambio léxico? ¿Está indicando

Pombo que, dada su beatitud, Luzmila es *asunta* a una realidad distinta a la mortal?

En “Las silenciosas tazas del desayuno”, Mark y Rosa sumidos en esa esclavitud moderna, la rutina y monotonía de la vida, también son afectados por la muerte. Y son afectados de la manera que viven. El narrador deja bien clara la rutina en la que están. Y en la rutina envejecerán... y se morirán a la vez. Con el morir corriente y moliente de todos y cada uno de los muertos (p.45). Toda su vida ha sido un hacer lo mismo¹⁵², una vida rutinaria. Y cuando llegue la muerte, será lo mismo. Se muere como se vive, viene a decir Pombo con este cuento.

Finalmente, el cuento “En falso” también se hace eco de la muerte natural, con una connotación: soluciona los problemas habidos en la familia. La narradora –o el narrador del cuento– informa al lector que “aquel asunto interminable” terminó un buen día “la muerte a su manera”. La madre, al fallecer su padre, se va a vivir con su hermana, la tía Rosario (p.168).

Los cuentos, y la muerte en ellos, creemos que recogen la reflexión y la enseñanza sobre la red de conexiones en la que estamos los seres humanos. La muerte viene a romperlas. Nos vincula la vida; estamos ligados unos a otros por múltiples medios. Parentesco –familia, estructura de acogida–, vecindad, trabajo –estructuras sociales–, sentimientos – matrimonio, estructura de reproducción–, etc., son los vínculos que nos ligan unos a otros y con otros. La muerte revela, además, cuán frágiles son esos vínculos. Luzmila experimenta la separatidad de los suyos después de partir sus padres, signo originante y unitivo entre ella y sus hermanos. Hace tanto que no ve a sus hermanos que ya no recuerda cómo son. Recuerda más los monos que lavaba. La muerte “En falso” viene a solucionar los problemas habidos en esos vínculos.

La muerte, por otra parte, enseña que dependemos unos de otros. Es decir, que las relaciones con los otros son recíprocas. Que una relación personal no existe hasta que respondemos a los otros. Por tanto cuando la muerte se hace presente, como un daño irreversible a la red de conexiones entre las personas. Tenemos la vida por otros y con otros, pero sólo hasta el grado en que cada uno participa libremente con cada una de esas personas.

La simbología de la muerte es variada en la cuentística. Hemos visto la muerte puntual y su comprensión. Ahora toca afrontar la otra cara de la muerte, en su versión más trágica: El suicidio. Éste significa interrumpir violentamente ese proceso natural que es el morir. La postura del escritor, Á. Pombo, en relación con este evento, es más que significativa. ¿Qué hay de la barrera con la propia muerte? “Cuando uno no puede con las cosas, el sui-

¹⁵² Este cuento podría ser una paráfrasis de la película de Chaplin *Tiempos modernos* (1936).

cidio es una opción válida”¹⁵³, responde el escritor en una de las múltiples entrevistas hechas. Ese “no puede” habrá que ver qué semántica tiene.

Dos cuentos contienen el suicidio: El “Regreso” y “El puente”. La orientación sexual en cada uno es diferente. El uno heterosexual, “Regreso”, el otro, homosexual, “El puente”.

El “Regreso” sirve a Álvaro Pombo para reflexionar sobre la literatura, la escritura y la vida del hombre. En el cuento, Pombo narra la historia de un literato, Martín, encumbrado escritor cuya obra narrativa es *Andanzas de Iriarte*¹⁵⁴, una obra magna, treinta años ha durado elaborarla. Es una obra importante para él y para muchos. “Miles de gentes, miles de españoles, se reconocerán ahora asombrados, estremecidos y tensos, en esas páginas” (p.67). Vuelve a España después de un largo exilio ¿querido o impuesto como al propio Pombo? “El incidente que le alejó de España le alejó a la vez de todos sus semejantes” (p.69). Hay una clara autorreferencia del autor en la narración, como la habrá después en la novela *El cielo raso* (2001)¹⁵⁵.

Sin embargo, detrás de toda esa referencia hispánica, iriarteana, hay otro nombre con más fuerza: Cernuda, y su poema el *Peregrino* (1962). A nuestro juicio hay que añadir al poema “El peregrino”, el tono de sencillez y de mansedumbre que le aporta las bienaventuranzas mateanas (Mt 5, 3-4. Además de esa sencillez evangélica, es notable la soledad y el tono narrativo cansino de todo el cuento. El poema de Cernuda plantea el dilema que vive un peregrino –como lo es ahora Martín, y como lo fue en su día el propio Cernuda y también, Pombo– entre el regreso y la errancia; entre la continuidad y la dejación de su voluntad. Surge también la aceptación del destino.

Martín ha vuelto a España tras unos años fuera de ella. Ha vuelto con notoriedad y relevancia literarias, sin embargo, hay algo en él importante: no sabe qué hacer con su vida, consigo mismo. Se aburre mortalmente (p.66). Y el narrador, para indicar cómo está interiormente Martín, recurre a la alegoría del piso vacío. El piso vacío le rodea como una vasija (p.68). El narrador está indicando que así, como el piso vacío, así está el escritor de *Andanzas*. ¿Por qué se fue? ¿Por qué ha venido? ¿Para qué ha vuelto? Se fue merced a un “incidente” que le alejó de España y de todos. Ha sido un escritor malentendido (ibid), ¿como el propio Pombo? ¿Es una proyección de sentimientos y estado del cuentista a su personaje Martín? Pombo está en Lon-

¹⁵³ Cfr. Garmendia, o.c., p.31.

¹⁵⁴ Hay detrás de este hombre toda una simbología. Tomás de Iriarte (1750-1791) fue un afamado traductor, primero, fabulista, después, de la España neoclásica. *Los literatos en cuaresma* (1773) le trajo notoriedad. Sin embargo, también supo de los odios y las intemperancias de otros que no le entendieron. La fábula es un género que se utilizó para cultivar a las gentes a través de la literatura. Literatura sapiencial y didáctica”, notas sacadas de Caso González, J.M., “Ilustración y Neoclasicismo”, en Rico, F., *HCLE*, Barcelona, Crítica, 1983, vol. IV, p. 509.

¹⁵⁵ “Me marché por motivos personales [...] y con la idea de no volver. [...] Durante una temporada muy larga sentí aborrecimiento de todo lo español, y eso incluía absolutamente todo lo español, sin distinción, desde la folclóricas hasta la literatura española poco menos”, Ródenas de Moya, o.c., p. 12a.

dres en el momento de narrar este cuento. Pombo quería volver a España, pero “no tenía aquí sitio”. Anteriormente a los cuentos, había publicado por su cuenta¹⁵⁶ en 1973, *Protocolos*, la crítica apenas se hizo eco de su poesía. Ese tono de soledad, de incomodidad, de malestar que vivía el autor, Pombo, es recogido en este cuento. Martín es el abanderado de los sentimientos de su creador en ese momento, y en ese aislamiento londinense.

En la vida de Martín no hay héroes, como no los hay en su obra *Andanzas*, solo hay “dubitantes gestos heroicos, espectros melancólicos de heroísmos sombríos” en este libro confuso (p.66). En la vida de Pombo parece que tampoco los hay. Y en la, hasta ahora, obra poética y narrativa de Pombo, tampoco hay héroes, más bien antihéroes. Herrero vuelve a España para recuperar su pasado roto, como otros muchos de sus personajes. Eduardo Valero, en el cuento anterior “Regreso” [1] también vuelve a España, desde Londres, para encontrarse con su pasado e intentar recuperarlo, sin éxito. Martín vuelve con la esperanza de encontrarse con quienes dejó. Encontrarse con ellos para, desde ese encuentro desde lo más profundo de cada uno, orientar y llenar su vida nuevamente. En el reencuentro no se da tal. “¿A qué has venido?”, pregunta su hijo. Eduardo Valero es recibido con un distanciamiento notable: “No te quedes muchos días, en casa, quiero decir, porque vas a agobiarnos a todos”. Martín también es recibido con distanciamiento por los suyos. El mismo que él había puesto a lo largo de esos años londinenses. “Soy yo”, afirma Martín delante de su hijo. “¿Y quién es usted?” (p.77), pregunta el hijo al padre. Se da la paradoja, como es frecuente en la narrativa pombiana, de que no hay reconocimiento del propio al cercano, su hijo. Es decir, entre uno y otro debería de haber un *parecido*, sin embargo, no lo hay. Si la recepción crítica de su novela de parecidos ha sido exitosa en España, no así la de su propia vida, su propia persona. Martín ha sido capaz de crear una obra literaria, un espejo, donde muchos se ha mirado, ha construido parecidos, y no es capaz de construir un parecido en su vida, ahora su hijo. “Soy yo”. “¿Y quién es usted?”. Martín Herrero ha fracasado como persona. Martín Herrero, en su notoriedad, en su logro después de treinta años, no es capaz de recuperar a su hijo. Por tanto, es un ser condenado “a una existencia fantasmal y errante” (Weaver, 2003:27).

“¿A qué has vuelto?”, “he vuelto a casa” (ibid). “No somos parte de tu fábula. España es España. Regresa al fruto de tu vientre” (p.78). Somos reales, no fábula, viene a decir el hijo al padre. El hijo está dando un mensaje al padre muy claro: hay una misión en la vida: el amar a los seres cercanos y a las cosas, después, a través de la palabra, eternizarlas. Los otros y las cosas están ahí esperando que nosotros, cada uno, procedamos a transformarlas, a hacerlas vivir, a reconocerlas. Aquí aparece un mensaje en la boca del

¹⁵⁶ “Me costó 30.000 pesetas” hacerlo, indica el propio autor. Cfr. Eymar y Bustos, (2006), o.c., p. 5.

hijo, un mensaje rilkiano, la creencia en la realidad de las cosas, como lo creará María –en la novela *El metro de platino iridiado*–. El hijo está demandando al padre que querer a los demás y proclamar que los otros tienen un gran valor para cada uno. Querer, en última instancia, es que tú existas. Todo esto no ha hecho Martín. Se ha encerrado en su retiro y en su fábula. Y la fábula como único acercamiento a la realidad no siempre es oportuno. Una vez cumplida esa misión humana, el hombre concreto, el histórico, ya puede ir tranquilo al encuentro de la muerte.

Martín viene a indicar a su hijo que se ha confundido de vida, de actuar. Eduardo Valero confiesa también directamente ante su amigo “ideal” que “se confundió de vida”. Martín Herrero lo hace delante de su hijo: “Tengo que morir en algún sitio” (p.77). Pombo plantea en “Regreso” [II], como lo ha hecho en el cuento anterior “Regreso” [I], una reflexión existencial a cerca de la trayectoria vital de una persona, Martín. Éste, viene a indicar Pombo, se ha confundido en la vida, existencialmente es un fracasado, porque, además de olvidarse de los suyos, soporte de parte de su ser, el proceso intelectual, la literatura, no siempre lleva a la plenitud de la identidad, de la sustancia. La fabulación, la literatura, tiene que ser un medio para vivir, nunca un fin. Por confundir Martín los fines y los medios, ha llevado a Martín a la incompletez y al vacío total. “El piso vacío le rodea ahora como una vasija” (p.68). El vacío exterior explica el estado interior. Su estado existencial es de no ser. ¿Qué hacer en este estado y situación? ¿Puede ir tranquilo Martín a la muerte? No. ¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre las órdenes...?, grita ese yo lírico en la primera elegía rilkiana. A Martín, apenas nadie cercano le escucharía. En esta situación de vacuidad, desarraigo, desorientación, irreconocimiento por parte de los suyos, ¿cómo seguir? “Tengo que morir en algún sitio” (p.77).

“Martín Herrero regresa a pie a su casa vacía que será o no será de hoy en adelante el piso en Madrid de un autor muerto o famoso” (p.78).

Hemos intentado aproximarnos al acto del suicidio de Martín a través de una fenomenología del ser humano. En esa hermenéutica nos hemos percatado de que Martín ha ido de un error a otro en las decisiones que ha tomado. El error más importante ha sido alejarse de los suyos, sus vínculos identitarios. Luego han aparecido, la culpa y la vergüenza, como azotadores de la conciencia. Hemos visto también una de las características del ser herrero: Martín, es ser un ser lábil. Esa debilidad le ha llevado en Londres y en Madrid, al aislamiento, a la soledad. En esta situación existencial, ¿tiene sentido al vida para Martín Herrero? ¿Tiene sentido la muerte? ¿Por qué busca la muerte Martín Herrero?

El sentido en la vida es esencial en la vida de todo ser humano, recuerda V. Frankl. “Y sentido es el sentido concreto en una situación determinada. Es siempre <el requerimiento del momento>. Pero este requerimiento está a la vez siempre dirigido a una persona concreta”. Si cada momento concreto es “singular”, por consiguiente, “es también singular cada persona concreta” (Frankl, 1987:33). El psiquiatra vienés dirige la pregunta a un sujeto concreto, a ese yo sin sentido. El hijo de Martín también interpela en singular a su padre. “La muerte es cosa tuya”.

“Nosotros acabamos de alquilar un bungalow en Marbella. Yo voy a casarme. Haber sido y no haber sido es lo mismo! (p.77).

Frente a la cara de la muerte está la cara de la vida. Tú vas a la muerte, nosotros a la vida. Voy a perpetuarme para ser, frente a ti, que has sido y no has sido a la vez. El hijo de Martín está defendiendo las condiciones que en ese momento la vida le presenta: la vida –vivir–, ofrecer vida –vivir la vida con sus condiciones–, generar vida –voy a casarme–. Por el contrario, Martín ofrece muerte, porque está muerto. Martín niega las condiciones en que se le presenta la vida; por eso está muriendo. La muerte –el suicidio– de Martín es egoísta, y está, a la vez, motivado por una *fuga mundi*. Es decir, para liberarse de un estado de angustia debido a los sufrimientos del ahora. ¿Por qué Pombo mata a Martín?

Creemos que Pombo mata a Martín, justicia poética, porque éste no ha sabido responder a la situación. Al ¿qué puedo hacer? Kantiano, Pombo, a través del hijo de Martín, responde no a la muerte. ¿Qué puedo hacer? Rilke, en el *Réquiem para el Poeta Wolf von Kalckreuth*, reprocha al joven poeta su torpeza ante la vida. No ha sido capaz de perseverar ante la adversidad, esperando que llegase su propia muerte, nunca buscada. No ha reconocido en la tierra la posibilidad de la alegría y de la vida. A Martín, lo mismo. Y lo peor aún. Martín es prisionero de su propio yo, de sí mismo. Martín es su propio carcelero porque se ha negado a seguir, ha negado sus potencialidades, se ha negado a sí mismo. Si hubiera tenido en la vida un proyecto: vivir y escribir, fabular, hubiera respondido a una y a otro. “Las fábulas siempre empañan la pulcritud de los seres ...” humanos¹⁵⁷.

Eduardo Valero vuelve a Londres desilusionado y decepcionado del encuentro con Juan Azal. Regresa con su soledad y sus recuerdos sin reencontrarse con su destino. Martín Herrero regresa al origen, a la muerte, sin reencontrarse con su destino también.

El cuento “El puente” también recoge el suicidio como un punto y aparte en la vida de una persona. En este cuento Pombo reflexiona sobre las

¹⁵⁷ Cfr. Eymar y Bustos, o.c., p. 5b.

relaciones interpersonales. ¿Qué une? ¿Qué desune? ¿Qué lleva a la interrupción de las relaciones? ¿Por qué el suicidio de uno de ellos?

El problema de Á Pombo no es el *del ser*, sino el *de ser*. Su preocupación va quedando manifiesta en su narrativa inicial. Por tanto, su planteamiento ya no es tanto metafísico, sino más bien antropológico. Pombo –como Unamuno– ve que el hombre muere, pero desea vivir en el fondo de su corazón. ¿Por qué Adela se mata? ¿Por qué Pombo vuelve a matar a otro de sus personajes?

Miguel de Unamuno en el capítulo VII *Del sentimiento trágico de la vida*¹⁵⁸ advierte al lector que el amor es “lo más trágico que en el mundo y en la vida hay”. Porque es hijo del “engaño” y “padre del desengaño”; y es a la vez, “medicina contra la muerte”, con la paradoja de ser “de ella hermana”¹⁵⁹. El amor, en el fondo de todo ser humana, ni es idea ni volición, sino deseo¹⁶⁰ de fusión con el otro a través de la carnalidad. Por el amor –indica Unamuno– siente el hombre todo lo que *de carne tiene el espíritu*¹⁶¹. Por el sexo y a través de él, el hombre se busca, se contempla, se instrumentaliza, se vende y se traiciona. Todo por un orgasmo circunstancial y efímero, la gran metáfora de la vida. Por el amor y con el amor nos perpetuamos, y a la vez, lo hacemos a condición de morir.

Las relaciones humanas de “El puente” son triangulares. Tres son los artífices de la historia. Al triángulo social: Tom-Adela-Chris, se une el narrador. Se inicia así una trama triangular sentimental: narrador-Chris-Adela. El conector y motivo erótico de deseo es ahora Chris. Dos adultos narrador y Adela, y un joven Chris, son los actores en el campo del deseo sexual. Hay una combinación de orientaciones sexuales. Dos varones –homosexualidad, una constante en la narrativa pombiana–, y una mujer –heterosexualidad– menos frecuente. Una vez más la asimetría cronológica es patente, y un motivo constantes en la narración pombiana. La tensión dramática está servida. ¿Qué ha pasado?

El narrador se siente atraído por Chris desde el primer momento. Su aura juvenil le ha suscitado el sentimiento erótico. Por otra parte está Adela, de unos cuarenta años de edad (p.81). Adela es la cuñada de Chris, la cual siente en sus carnes la *llamada del deseo* sexual –de la vida genésica– en forma de atracción hacia Chris. El deseo del otro, de poseerlo ha convertido el triángulo de vecindad, de buenos y corteses modales –triángulo social–, en un triángulo trágico de muerte, donde emergen los sentimientos

¹⁵⁸ Citamos por la edición de M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Introducción de Pedro Berezo-Galán, Madrid, Espasa Calpe (colección Austral), 1993, p.161ss.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Tenemos presente el ensayo de Marina, J.A., *Las arquitecturas del deseo. Una investigación sobre los placeres del espíritu*, Barcelona, Anagrama, 2007. En especial el capítulo 8, donde desarrolla la paridad sexo deseo, pp.157- 175

¹⁶¹ Cfr. *Del sentimiento...*, o.c., p.162.

más abyectos: engaño, desengaño y muerte. El amor es una lucha por conseguir al otro, por conseguir perpetuarse -¿avaricia?-, por morir y resucitar en él. Adela lucha ya no por su esposo, sino por el objeto de sus deseos eróticos: Chris. “Yo os estorbaría en el paseo, claro “, espeta Adela, llena de tristeza y celos, al narrador, su rival. Y en el sentir del narrador también emerge cierta desconfianza. Unos y otros van experimentando por mor del deseo de estar con el otro una desconfianza fundamental hacia el otro. Esta es la sensación del narrador, al pensar en su conciencia que “Todos los sentimientos me parecen fingidos” (p.86). Unamuno advierte que el amor es un “egoísmo mútuo”¹⁶².

¿Qué lugar ocupa la muerte y el suicidio en este juego de deseos eróticos? El narrador está dolorido al sentir que su ego erótico no es correspondido; en el fondo, no es saciado. Por otra parte, siente gozo al ver que tampoco Adela se beneficia de los encantos del efebo. “Me alegré para mis adentros de que Adela hubiera visto al adolescente en una situación ridícula” (p.90). Hay un deseo de muerte en sus entrañas. “El cuerpo de Adela desnudo – imaginaba yo– debía ser doloroso como un Cristo torcido, desagradable, corrupto, innecesario” (p.89). “Me tranquilizó la grotesca materialidad del relato, los torpes, insignificantes y cómicos detalles. Al fin y al cabo nada había sucedido” (p.90).

La parte de Adela es más trágica. Lo es porque nada había sucedido. El deseo de estar con el otro se había truncado en nada. Por eso, el narrador, advierte que:

“el deseo puede ser –quizás es, de ordinario, y como por definición– fantasmal (o figurado) y en esos casos se vuelve un suplicio increíble” (p.89).

En el *affaire* de Adela hay algo más que un mero rato erótico con su cuñado. Creemos que hay una parte de su ser. Por una parte entendemos que Chris supone para Adela salir de la rutina diaria, además de sentirse otra vez excitada, halagada y deseada. La etapa de enamoramiento ha pasado. La animosidad, la brillantez y la locuacidad que conllevan también. En su lugar se ha instalado la rutina del día a día. Adela ahora busca algo que Tom no le da: renacer otra vez como mujer. La mujer desea gustar y desea ser deseada. Gustar indica en su código de comunicación *ser apreciada valorada*. Sin embargo, hay una diferencia entre el deseo del narrador hacia Chris y el de Adela. El primero es más amoroso, el segundo es más corporal. El primero es más espiritual, el segundo es más carnal. El del narrador es más unitario, personal, interesa toda la persona de Chris, en Adela interesa solo la genitalidad. Chris aparece ante ella como esa persona en la que

¹⁶² Cfr. Del sentimiento..., o.c., p. 162.

emerge esa sensualidad y sexualidad, que llevan a Adela a la unión placentera. Ese deseo unitivo compensatorio se desvanece cuando Chris no responde. El narrador indica en un tono de gozo y desvalorización de la mujer:

“Era una historia común, ligeramente ridícula. Una historia que reducía al muchacho al denominador común de los mortales al que parecía haberle sustraído la belleza” (p.90).

Adela ha confundido amor, erotismo y sexualidad que diría Octavio Paz. La mujer quiere sexo con su cuñado, el cual lleva al erotismo. Y por confundir esa parte tan importante de la persona, llega a donde no quería. No ha ofrecido su ser, sino su sexo. Ha pedido el sexo en lugar del ser. Y se ha encontrado con lo no querido. La verdadera realidad de cada uno. Esa realidad le lleva a mal estar. Se siente mal, vacía, traicionada por el objeto de su deseo, culpable y rota. Esta situación emocional, y esta situación social, la llevan al drama de verse en su precariedad. Avergonzada por ese deseo deseado y no alcanzado, frustrada en su profundidad, y quizá, vencida ante un imaginario rival, ante la vergüenza, la culpa, de estar otra vez ante Chris y el narrador, al no soportarlo, se suicida. “Algo había quebrado” esa existencia. Adela ha perdido el sentido de su propia vida, y a la vez han emergido en ella esos cuestionamientos existenciales profundos, los cuales manifiestan profundos y angustiantes interrogantes sobre el sentido de la existencia en general. ¿Acaso Adela ha comprendido la verdad, como los amantes de Kundera, cuando ha estado delante de Chris, en su verdad más cruda? Sí. ¿Cuál? Ser demasiado vieja para Chris. El utilitarismo y la conversión del sujeto en objeto de sensaciones emerge una vez más con fuerza. Esta ceguera axiológica es parte de esa denuncia que hace Pombo a la sociedad postmoderna.

La tercera manera de la presencia de la muerte en los cuentos es su percepción, la reflexión que provoca. ¿Qué es para el narrador la muerte? Hay que notar que detrás de esa percepción está la postura que el autor tiene ante la muerte. ¿Hay miedo a ella? O ¿acaso hay cierto humor, pero debajo de él existe cierto pánico? Provisionalmente creemos que hay miedo a la muerte por parte del autor Pombo. El humor la hace un poco más dulce.

Á. Pombo escribía en *Protocolos* (nº 6445) sobre la muerte: “La muerte es como nosotros /Llana leve puntual como nosotros /Deja sin acabar las cosas y los árboles Frutales/ El odio y el amor que en limpio copia/ con ilegibles trazos”¹⁶³. Para Martín Herrero la muerte era unívoca, era calificado de “herrero” porque todos sus personajes morían igual. ¿Habría que calificar las muertes en la narrativa pombiana de “pombianas” en tanto en cuanto mu-

¹⁶³ Cfr. *Protocolos*, o.c., p. 77.

chos de sus personajes se suicidan? En el ciclo insustancial, parte de los protagonistas lo hacen. En la narrativa del “exilio” o “inicial” también. ¿Acaso hay cierta propensión del autor hacia él? Podríamos afirmar que sí.

La muerte, por otra parte, es un evento que sirve como reflexión al poeta y al cuentista, luego, novelista, Pombo. Si en *Protocolos* barruntamos cierto miedo a la muerte, ¿terror, mejor?, porque aguarda la pura nada, en la literatura del exilio algo aparece también.

En el cuento “Tío Eduardo” la muerte es como un ser británico que ha de tomar el té a su hora. La muerte es acomodaticia, como uno cualquiera de “nosotros” (*Protocolos*: 77). La visión que aparece, al menos, en el cuento de “Tío Eduardo” es una visión positiva de la muerte. No desde una perspectiva cristiana, sino desde una visión inmanente.

“Fue una muerte muy limpia, según dicen” muy limpia y muy puntual (lo mismo que la muerte dos meses más tarde de Adelita), a una hora cómoda para todo el mundo, justo diez minutos después de haber llegado la enfermedad. La muerte misma, pues, fue invisible y fina de modales pero llegó en meandros, y esa llegada sinuosa y prolongada desconcertó a tío Eduardo profundamente” (p.13).

La visión que presenta Pombo de la muerte en el fragmento anterior se caracteriza por la impersonalidad: “una muerte”, la humanización: “limpia”, “puntual”, “oportuna”, y “fina de modales”; y el humor: “hora cómoda...”. Además, la muerte es como esos ríos –de la vida– que van a dar en la mar, que es el morir, de Manrique. Sin embargo es desconcertante, viene como oculta, invisible, para el desconcierto del hombre, como a tío Eduardo.

La muerte es además igualadora de todo ser humano. Incluso iguala al hombre con el resto de los seres de la naturaleza. De ahí que en el cuento de “Regreso” se hable de “unívoca”. En “Tío Eduardo” la muerte es:

“ [...] limpia y firme, definitiva y clara. Pura incluso cuando es brutal y anómala, simple incluso cuando es tortuosa y compleja. [...] Alta, inimaginable, privada, intransferible y recta. Así es incluso la muerte de los perros y los pájaros. Incluso la muerte de los peces es así, incluso la muerte de las moscas” (p.14).

Y la muerte tiene, además, otros predicados. Salvífica, es entera, y está alejada de lo sagrado. No hay un *allende* ni un *aquende* como diría Rilke en las *Elegías del Duino*. Acaso se barrunta una ¿a escatología? Según el

narrador de “Tío Eduardo”, nada hay detrás de ella¹⁶⁴. La muerte, por tanto, es soberana.

“[La muerte pone a] salvo de las acciones que conducen a ella, a salvo de los asesinos y las víctimas, a salvo de doblez porque no tiene vuelta de hoja y porque no hay Dios detrás, o cosa alguna, que nos aguarde o ampare o confunda. A salvo del contagio del hombre” (p. 14).

Se aprecia esa presencia serena de Rilke¹⁶⁵, y la llamada a alcanzar la conciencia de nuestra existencia, en singular. Muerte y vida están entrelazadas. No hay vida sin muerte. El tiempo se constituye desde la finitud. La muerte pone de relieve al hombre su transitoriedad. Hay una llamada también a la comprensión de la muerte profundamente terrena: no hay Dios, o cosa alguna.

Finalmente, en “Tío Eduardo”, Pombo ha recurrido a una afirmación del Rilke sobre la muerte, perteneciente a las *Cartas a una amiga veneciana*, donde afirma el poeta a cerca de la muerte:

“Hay que aprender a morir. En eso consiste la vida, en preparar con tiempo la obra maestra de una muerte noble y suprema...”¹⁶⁶.

Pombo la hace suya parafraseándola:

“Aprender a morir es aprender a hacerse a la grandeza abstracta de la muerte” (p.14).

Al final del cuento, Pombo vuelve a recuperar la mención a la muerte. La referencia la usa como colofón a unas trayectorias vitales.

“La muerte es sosa y franca, sosa y fértil como el tic tac inmóvil del reloj de la sal vecina que aún se cuele...” (p.24).

Hay seriedad en la percepción de la muerte, pero también hay cierto humor. Hay una percepción poética de la muerte, como los cuentos y las novelas están trufadas de arriba abajo por una percepción poética del mundo.

¹⁶⁴ Eso apunta el autor/poeta en *Protocolos* n° 6748, estrofa quinta: “Que no hay nada detrás / De la muerte/ Es sólo lo que había /Que ahora sin fin se malentiende”, en *Protocolos*, o.c., p. 81.

¹⁶⁵ Cfr. Dörr Zegers, O., “La muerte y el suicidio en la poesía de R. M. Rilke”, en *Acta Bioética*, año VI, n° 1 (2000), 114-121, <http://www.scielo.cl/pdf/abioeth/v6n1/art09.pdf>, consultado el 28 de agosto de 2011.

¹⁶⁶ Nosotros hemos tomado la cita de Dörr Zegers, O., o.c., nota 8, p.121. También en Rilke, R. M., *Cartas a una amiga veneciana*, Madrid, Hipérior, 1993.

En el cuento “Las silenciosas tazas del desayuno”, la muerte también hace acto de presencia como reflexión. El lector se enfrenta a una conciencia de ¿Rosa?, o más bien del narrador –¿Pombo?–. Creemos que es una nueva presencia de Á Pombo en los cuentos a través del narrador. La narración está hecha en un estilo indirecto libre: “pasean...”; “van a misa”, “Van al cine...” (p.44). Esta página, la cuarenta y cuatro del cuento, es una reflexión sobre la misa. Hay una proclamación nihilista en torno a la Transcendencia, Dios. Según el narrador, Rosa “no cree en Dios” (ibid). Sin embargo va a la iglesia de los Jesuitas a misa, “le gusta ir a esa iglesia” (ibid). ¿Contradicción? ¿Hay en el fondo de la conciencia de Ros –Pombo– esa búsqueda de Dios? Rosa adopta una postura inmanentista en relación con la Eucaristía. “Lo celebrado es la celebración misma”, piensa. “La conmemoración de Cristo es Cristo”.

El mundo imaginario de Rosa refleja unas elaboradas elucubraciones –*meditatio*– que no son parte de su vida diaria. Estas *meditatio* reflejan un esfuerzo de subjetivación en relación con los temas fundamentales del ser humano: la muerte, el más allá, la religión. Rosa, creemos, está reivindicando una rehabilitación de la existencia del individuo, de la subjetividad y de la libertad; una postura existencialista. Rosa percibe la muerte como un fenómeno inmanente a la vida. La muerte no es algo contrario a la vida, sino una propiedad de la vida. Lo mismo que la muerte es la Eucaristía, Cristo y la muerte de su propio padre. Niega, además, la transcendencia que pueda haber en la Eucaristía, en Cristo. Según ella, toda la Eucaristía se reduce al dato; empieza en él y se agota en él. Hay por tanto una postura antropológica, nunca trascendente. La muerte también se reduce a mero dato objetivo.

“Muerte es todo lo que hay una vez que hay la muerte. Lo contrario sería una broma de mal gusto” (p.44).

A través de este postulado de Rosa, emergen los postulados de Pombo en relación con el más allá. El novelista ha defendido públicamente que no hay allende, sino aquende, o como diría Rilke, “en ningún lugar habrá mundo más que dentro”¹⁶⁷.

Finalmente, la muerte vuelve a aparecer en otros dos cuentos: “El puente” y “Un relato corto e incompleto”. En los dos, los dos apuntes que los

¹⁶⁷ Cfr., Á Pombo responde a E. Tébar, el cual le preguntó si creía en el más allá: “Mis personajes se enfrentan a la muerte de los otros. La manera cristiana de hacerlo es mediante la resurrección de los muertos, algo en lo que yo no creo. Esa tentación de desear que haya una transcendencia de la vida más allá de la muerte es muy común”, en Tébar, E., “Entrevista a Álvaro Pombo”, en La opinión A Coruña, sábado, 28 de febrero de 2009, p.3a, cfr., también otras declaraciones: “Pero no creo que exista otra vida después de ésta, no creo en la transcendencia de ninguna clase. Aquí y ahora es donde nos lo jugamos todo, y por eso esta vida es algo tan serio”, en Luis, J.A., de., “Entrevista...”, o.c., p.32.

narradores hacen en torno a la muerte es muy significativa. En el primero, después del suicidio de Adela, el narrador indica:

“No ha sucedido nada. La muerte es insignificante como un catarro. Morir se parece a una tarde libre, lejos de la oficina” (p.90).

En el segundo, el narrador está contando los orígenes del Instituto de enseñanza dónde Sergio empezó a dar clase. Los datos que aporta son significativo. Por una parte ubica el relato en la historia concreta para dar más realismo. “[L]a noche que los aliados tomaron Berlín”, y “[...] los años del racionamiento”; después, el tono jocoso del evento de la muerte.

“[...] la esposa de don Jesús falleció la misma noche que los Aliados ocuparon Berlín, no se sabe aún bien si de alegría, o de rabia o de una atracción de lechazo de estraperlo, que era su plato favorito en los años del racionamiento” (p.104).

En estos dos momentos de la muerte, ésta es representada primero con humor, como caracteriza la estilística pombiana, después, esa postura unívoca de Pombo ante la muerte: igualadora e insignificante, como parte de la vida cotidiana, con su devenir cotidiano, donde los entes morales se enfrentan a la existencia de vivir con todo lo que lleva consigo hacerlo. Sosiego, naturalidad. Sin embargo, se barrunta detrás de esa jocosa postura otra más significativa: miedo, hasta horror. ¿Qué hay detrás de tanta referencia a la muerte? ¿Por qué esa jocosidad, festividad, desdramatización? Quizás unas declaraciones del propio autor, hechas en el año 2009, al periódico ABC digital, puedan ayudar a comprender algo.

“Más que liberarme de lo que hice, me interesa liberarme de todo lo que me ha obsesionado, cosas como el amor, el material de desecho autobiográfico o la muerte. Son cosas de las que me tengo que liberar para encontrar, sino la felicidad, una suerte de compromiso”¹⁶⁸.

En esta cita Pombo habla de sus obsesiones, entre las que se encuentra la muerte. Hemos de apuntar una *evolución* en el pensamiento del novelista en relación con sus “obsesiones”. Percibimos respuestas desesperadas, pero con otra tonalidad. En la entrevista -2007- que Pérez-Cejuela, P., hace a Pombo para la revista **Sesenta** y mas, la periodista le pregunta sobre si

¹⁶⁸ Morán, D., “Álvaro Pombo: <Me interesa liberarme de mis obsesiones>”, en abc.es, <http://www.abc.es/20091125/cultura-literatura/alvaro-pombo-interesa-liberarme-200911251021.html>, consultado el 29 de agosto de 2011.

“hay algún tema que <obsesione> a Álvaro Pombo”. La respuesta del novelista es interesante:

*“En mi caso no creo que haya ninguna obsesión, hay una serie de temas que están siempre presentes [...] Detesto las palabras que tienen componentes negativos como <obsesión>; no tengo obsesión por nada pero sí hay temas que me interesan”*¹⁶⁹.

Entre el año 2007 y el año 2009, Pombo ha cambiado de parecer. Si en el 2007 no había en su consciencia “obsesiones” sino temas recurrentes, como la muerte, en el 2009, ha cambiado; en ese año hay necesidad de liberarse de “todo lo que me ha obsesionado”. Entendemos que la muerte ha formado parte de sus “obsesiones”, ¿miedo más agudo?, y unos cuantos años más, de 71 a 73, más cerca de la finitud, hayan hecho reflexionar un poco más sobre la muerte. En cualquier caso, creemos que Pombo ha temido a la muerte en cualquier tiempo.

A nuestro juicio, esa preocupación por la muerte, es más visible, a partir de la publicación de la novela: *La fortuna de Camila Turpin* (2006). A partir de este trabajo, empezaría un nuevo ciclo, a nuestro juicio, denominado: “escatológico”, por la preocupación manifiesta sobre la muerte. Sin embargo, según confesión del propio novelista en la entrevista hecha por Morán, D., para el periódico abc.es, esa “nueva etapa”, en boca del autor, se llamará “de naturaleza aventurera”.

Por otra parte nos ha llamado la atención una afirmación del novelista al periodista en relación con la finitud. “Que ha dejado de fumar por *temor* a que envejecer signifique entrar en un mundo en el que las cosas no puedan ser contadas”¹⁷⁰. ¿Hay miedo a la muerte? Volvemos a defender que Pombo tiene mucho miedo a la muerte, por eso es un recurrente “obsesivo” en su literatura. Detrás, por tanto, de la jocosidad, humor, festividad en el tema y forma de la muerte, se esconde el pánico a ella, de ahí que disfrace esos sentimientos.

Dejamos el mal y sus avatares e iniciamos el acercamiento del bien en los cuentos. De ese bien discreto, sencillo, humilde, que a la definitiva vence al potente y escandaloso mal.

¹⁶⁹ Cfr., Pérez-Cejuelo, P., “Entrevista: Álvaro Pombo. Él talento de un escritor aumenta con la experiencia”, en *Sesenta y más*, n° 257 (febrero, 2007) 17a-b.

¹⁷⁰ Cfr., Morán, D., “Álvaro Pombo...”, o. c, consultado el 29 de agosto de 2011.

7.2.11. El tema del bien. Las caras del bien en los cuentos.

Á. Pombo no tiene una teoría sobre el mal en su narrativa. Y tampoco la tiene a cerca del bien. Ni el mal ni el bien con mayúsculas –como indica Pombo– son tratados por él. En una entrevista hecha por J.A. de Luis, en 2007, y recogida en *Estar Magazine*, el cuentista declaraba a cerca ahora del bien: “Yo no hablaría de la bondad en mayúsculas, sino de pequeñas cualidades: la paciencia, la capacidad de ser solidario, de ponerse en lugar del otro...”¹⁷¹. La bondad, por tanto, se va a encontrar en esas pequeñas acciones sencillas, humildes que favorecen el vivir cotidiano, además de en la alegría de vivir propia así como ayudar a vivir ajeno.

El bien hace acto de presencia en esta cuentística principalmente en Luzmila, personaje principal del cuento homónimo “Luzmila”. Este personaje vendría a representar las máximas evangélicas: “bienaventurados los mansos” y “bienaventurados los limpios de corazón” (Mt 5,4.8; Sal 37,11). Pero la grandeza de corazón, la bonhomía, no solo la encontramos en Luzmila, representante de la poética del bien pombiana, sino también en otras figuras, acaso menos importante que ella, pero no menos bondadosas. Esta presencia del bien recae también en Don Gerardo, ese cura de pueblo que sabemos de sus andanzas por el pinar en “El cambio”, otro de los ejemplares del bien en esta colección de cuentos. Se una a la pareja mentada, Adela, mujer ausente de Eduardo, en el cuento de “Tío Eduardo”.

“Luzmila” es el segundo cuento de la colección *Relatos*. Y Luzmila es el nombre de la protagonista del cuento. Para Pombo es un cuento importante, su recuerdo permanecerá en la memoria pombiana durante muchos años. Tanto es así que los personajes de *Cuentos reciclados* (1997) son deudores suyos, como lo indica el mismo Pombo en el “Prólogo”:

“He aquí un rasgo que todos estos Cuentos reciclados tienen con un mismo cuento de la primera colección. Todos se parecen a <Luzmila>. En estos cuentos de ahora el autor jamás se encoge de hombros ante el destino de sus personajes. Siente por todos ellos una compasión análoga a la que sintió por Luzmila veinte años atrás. Luzmila fue el único personaje sustancial de aquellos Relatos sobre la falta de sustancia” (p.12).

Pero el cuento también lo es para otros críticos. En el “Prólogo” a *Relatos* (1974), J. L. Aranguren destaca este segundo cuento de la colección como el mejor. “Yo –indica el profesor–, puestos a elegir entre ellos, me quedaría con el título de <Luzmila> como el mejor de todos” (p.9). Razón: “representa un gran paso adelante en la andanza de este escritor de veras original de acento y tono” (ibid). Originalidad manifestada en el acento y en el tono.

¹⁷¹ Cfr. Luis, J.A., de, “Entrevista...”, o.c., p.32.

Otro de los críticos que se inclinan por este cuento es J. C. Mainer. Para el profesor, Luzmila es “un bellissimo retrato femenino”, heredado de Flaubert, y “quizá la joya mejor de la serie” (2005: 273)¹⁷².

En “Luzmila”, la trama es una mujer mayor, Luzmila¹⁷³, una mujer de 65 años (p.27), persona ingenua y buena, y una joven, Dorita, de 20 años, “aunque representaba dieciséis” (p.30). El narrador hace penetrar al lector dentro de una mente aparentemente incapacitada para reflexionar e incapaz de sentir cualquier emoción de manera precisa. Mientras sus homólogos —el tío Eduardo (“Tio Eduardo”), Rosa (“Las silenciosas tazas del desayuno”), Manuel (“Sugar-Daddy”) o Agustín (“Un relato corto”), por ejemplo— sufren y se lamentan, Luzmila, la protagonista parece insensible. Luzmila está invadida, por así decirlo, por un:

“[...] vahído que se perecía al vacío de toda la vida en no presentar arista alguna. En no doler o angustiar o preocuparse en ningún sentido preciso, en no conectarse causalmente con ningún acontecimiento pasado o futuro” (p.37).

Luzmila es el icono de una época, de una situación, y de una educación. Época, el medio franquismo. Situación, el mundo rural, y el mundo de la ciudad de los años cuarenta, cincuenta. Educación, la religiosa en una España nacional católica. El cuento de “Luzmila” vendría a representar lo que muchos mozos aldeanos esperaban y aspiraban: salir de sus pueblos de residencia. Luzmila, como tanto otros de muchos pueblos, dejó el pueblo en busca de mejor vida a través de la religión.

El narrador, en tercera persona, recuerda, desde esa perspectiva, al lector la razón de muchos propósitos encubiertos, intenciones más orientadas, que:

“Quizá era esto sin saberlo lo que en un principio la había atraído al mundo aquél, pulido, del Convento y de las Madres, lindas como estampas [...] Los dichos y maneras irreales de las monjitas la cautivaron como un cuento de princesas. Y quiso ser la lega que da cera al locutorio y que conserva brillante como una pared de espejos el alicatado de los pasillos” (p.27).

Luzmila responde a una imagen beatífica. “[L]levaba el pelo recogido en una trenza gruesa, canosa, que se enroscaba todas la mañanas en un moño aplastado cerca de la nuca. Usa medias de algodón marrones” (p.26). Luzmila es la representación de la bondad evangélica: “Trabaja sin levantar

¹⁷² En Mainer, 2005, o.c.

¹⁷³ Los lectores de Pombo, ¿estamos ante una nueva versión de “El idiota” de Dostoievsky? Ya que Pombo conoce la vida desaforada de muchos, con el cuento de “Luzmila”, ¿acaso pretende emular al gran maestro Dostoievsky?

cabeza. Habla sin levantar la voz. [...] Anda por las casas como andaba por el Convento, sin curiosear nada, sin mirar las estampas de los devocionarios de las Madres, sin hojear los periódicos de los señoritos antes que los señoritos, sin golosear en las despensas” (p.27). Luzmila se comporta merced a la exhortación paulina: que andéis y viváis como es digno a la vocación que habéis sido llamados, con toda “humildad y mansedumbre y paciencia, sopor-tándoos unos a otros por amor” (Ef 4,1-2).

El tema del bien, por tanto, está presente en este cuento a través del personaje que resalta sobre el resto de las figuras. Ella es la hija de la luz – en el Génesis, la hija de Dios–, frente a los hijos de las tinieblas –los hijos de los hombre (Gn 6,1)–, por ejemplo, Dorita. Y como hija de la luz es la representación de la bondad. Luzmila es la santa¹⁷⁴ de los relatos iniciales pombianos, solo que es una inconsciente e infeliz. El bien es menos escandaloso que el mal, muchas veces no se presenta en la belleza, sino en la sencillez, e incluso en la fealdad. Por eso no es apetecible frente al mal.

El tema del bien y del mal, de la bondad y la maldad conviven en el cuento “Luzmila” bajo formas muy distintas y dispares. El bien está presente en pequeñas cualidades como la paciencia, la capacidad de ser solidario, de ponerse en el lugar del otro¹⁷⁵, la mansedumbre, la sencillez, la servicialidad, amén de una religiosidad inusitada. Sabemos que de moza, Luzmila, “había sido una buena moza de carga” (p.25). Moza de carga, según la pinceladas pombiana, ¿una moza medio varonil? Representa la fuerza, pero también, desde la perspectiva valleinclanesca, el animal, el burro que sirve para todo, carga con todo, sin decir nada ni quejarse. Es decir, mansedumbre, sencillez, silencio, obediencia.

Desde otra perspectiva, ahora religiosa, Luzmila vendría a ser como el Siervo de Yahvé de Isaías (Is 53). El siervo “no tenía apariencia ni presencia (v.2b), tampoco la presencia de Luzmila es para estimar. “Era flaca, alta y común” (p.25). Su figura es análoga a la de un asno. El siervo era “despreciable y desecho de los hombres” (v.3). Luzmila también es desechada por

¹⁷⁴ La otra santa láica será María, en *El metro de platino iridiado* (1990).

¹⁷⁵ Cfr. “Yo no hablaría de la bondad en mayúsculas, sino de pequeñas cualidades: la paciencia, la capacidad de ser solidario, de ponerse en el lugar del otro... La vida consiste en gran medida en abstenerse de muchas cosas y sostenerse en la realidad como decía Spinoza, de alegrarse de la existencia y alegrar. Hay que quitar de las bondades a dimensión divina. No existe la Bondad como tampoco existe el Mal [...] hay, por supuesto, pequeñas maldades, pero suficientes para jodernos unos a otros. ¡La bondad con premio es una de las cosas más nefastas que han predicado el catolicismo y otras muchas religiones o corrientes de pensamiento! No quiero decir que no tengamos a la vista un premio o recompensa. Pero no creo que exista otra vida después de ésta, no creo en la trascendencia de ninguna clase. Aquí y ahora es donde nos lo jugamos todo, y por eso esta vida es algo tan serio. Debemos aprovechar la vida, el mundo, porque no nos queda otro después, no nos queda otro mundo donde se pueda amar mejor, por ejemplo. Así que debemos amar lo mejor que podamos mientras estemos en este mundo. Por eso tenemos que tratar de ser perfectos en este mundo. ¿La buena acción tiene su propio premio? Pues no lo sé. Solamente el aprecio de este mundo y de las personas nos puede ayudar a ser mejores unos con otros”, J. A. de Luis entrevista interview a “Álvaro Pombo”, en <http://www.scribd.com/doc/37329/EURO-POMBO>

todos: por las monjas, engañada, y por el resto: Dorita. Las primeras “entretuvieron a Luzmila nueve o diez años haciéndole creer que entraría un día de novicia”; “y decir luego, a última hora, que no tenía <verdadera vocación>” (p.25). Dorita le roba todos los ahorros que tenía de muchos años (p.37), bajo un falso amor. El siervo “fue oprimido, y él se humilló” (v.7), y “soportó el castigo” (v.5). La anciana también. Oprimida y humillada: robo (p.37), humillación (p.34), soporta todo. Incluso cuando es engañada con “una mala representación del amor”. Es decir, que Luzmila era llevada, sin quererlo ella, al degüello como el cordero al matadero.

“Para compensar de algún modo a Luzmila por el hurto, comenzó Dorita a copiar en la piel y ternura no saciada de Luzmila las líneas ambiguas del amor. Era como una mala representación en un teatrillo de feria. Así cada tarde al volver Luzmila a casa pensaba en el dulce cuerpo húmedo de Dorita y se alegraba” (pp.35-36).

“Y como oveja que ante los que la trasquilan está muda” (Is 53,7c), tampoco Luzmila dice nada. Ni cuando trabaja: “Trabaja sin levantar cabeza. Habla sin levantar la voz” (p.26); ni cuando es robada. En el fondo del corazón de Luzmila emerge esa parte del Padrenuestro: “ [...] así como nosotros perdonamos a nuestros deudores [...]”.

“Luzmila pensaba que nadie le debía nada. Ni los deudores ni los enemigos entran en la verdadera soledad. Ahí sólo entra la enemistad sin enemigos y la falta sin culpables. No hizo falta, pues, que Luzmila perdonara a Dorita” (p.35).

Al final, se dice del Siervo que “fue arrancado de la tierra de los vivos; por las rebeldías de su pueblo ha sido herido” (Is 53,8b). Luzmila también. El narrador avisa (prolepsis) del fin de la anciana. “Un año antes de la desaparición de Luzmila...” (p.30).

“Yo no hablaría de la bondad en mayúsculas, sino de pequeñas cualidades”¹⁷⁶ dice el propio Pombo. Esas pequeñas cualidades, amén de las mentadas arriba, aparecen dos más en el personaje de Luzmila. Por una parte está “la capacidad de ser solidario”, y por la otra, la capacidad para de ponerse en el lugar del otro”. Habría que añadir la abstinencia de muchas cosas y el sostenimiento en “la realidad, como decía Spinoza, de alegrarse de la existencia y alegrar”¹⁷⁷. ¿Lleva adelante Luzmila estas manifestaciones del bien en miniatura? Sí; es consciente de ello, no. Luzmila hace las cosas sin entenderlas muy bien, la hace como las hacemos cuando “nos acostumbra-

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

mos a los vecinos sin llegar a entenderlos nunca" (p.32). Así entiende Luzmila la vida.

¿Es consciente de ser solidaria Luzmila con Dorita? Dado el personaje que es, no es consciente. Ella se comporta así merced a la educación religiosa que ha tenido. La tragedia de Luzmila es justamente que le cuesta conectarse en calidad de individuo con el mundo de vivencias concretas. Por ejemplo, al recitar el Padrenuestro –"Perdona nuestras deudas así como nosotros perdonamos a nuestros deudores" (p.35)– Luzmila no entiende la frase porque ella no es deudora. Así se define la verdadera soledad donde entra solo "la enemistad sin enemigos y la falta sin culpables" (p. 35): Los más solitarios padecen la ausencia del prójimo; no son ni siquiera sujetos para los demás. Luzmila es un ser incapaz de enjuiciar el comportamiento de nadie, menos de Dorita que –después que ésta ha recibido a su clientela en la habitación de ella– aparece "en la conciencia de Luzmila más allá o más acá del momento judicial" (p. 34). Desprovista de estructuras judiciales –que implican una reflexión activa–, ella es incapaz de juzgar. Ella solo actuar en relación a la enseñanza recibida: la caridad. Por eso, en lugar de juzgar, exigir, modificación de conductas, exigir la devolución del hurto, "le regaló en esa ocasión trescientas pesetas" (p.35).

El bien tiene muchas caras aunque no esté tan visible como el mal, ni se presente tan apetecible como él. A pesar de todo ello, lo está y con fuerza. La bondad manifestada a través de esas actitudes beatíficas también está presente en el cuento "El cambio" en la figura del clérigo don Gerardo. La figura del clérigo en la literatura hispánica está presente casi desde los inicios del género que hoy denominamos novela. Será Cervantes con el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), como la primera obra del género, en la que aparece la figura del clérigo como *buen cura que asiste* al hidalgo Quijote. Ese buen sacerdote se llama Pero Pérez. Sin embargo, en el *Lazarillo de Tormes* (1554) los clérigos presentes son duramente satirizados. Lá-zaro de Tormes llega a calificar a Maqueda de "lacerado", "miserio", "mezqui-no" y "cruel". En *El Guzmán de Alfarache* (M. Alemán, 1599), novela de marcado carácter moralizante, y de profundo espíritu cristiano, se dice acerca de la clerecía que "[...] en medio de la total negrura que el novelista nos describe, los personajes eclesiásticos, son siempre de intachable conducta. Y en muchas ocasiones los únicos que consuelan al pícaro y hasta lo remedian en lo material"¹⁷⁸.

A partir de la mitad del siglo XIX, tras el triunfo de la novela realista, la figura del clérigo adquirirá la categoría de figura central de la narración y héroe en sus diversos avatares. Juan Valera (1824-1905) pondrá en la palestra literaria el amor a Dios frente el amor al hombre, lo divino frente a lo

¹⁷⁸ Alborg, J. L., *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 2ª ed., Tomo III, 1974, p.467.

humano. Y lo hace a través del seminarista enamorado de Pepita Jiménez (*Pepita Jiménez*, 1874). El corazón del joven seminarista se debate entre el amor a Dios y el amor hacia la hermosa Pepita. Siente dentro de él una inefable energía..., dice el seminarista. También don Gerardo (Pombo, 1977), hombre mayor notará esos ardores, esa energía desconocida, cuando se enfrente ante el otro. El realismo anticlerical está representado por Galdós, que está obsesionado con la religión. Es uno de los escritores anticlericales. Su literatura es una pretensión o un intento de presentar la religión como un evangelio social (Shaw, D.L.)¹⁷⁹.

Pombo estaría en la línea del realismo galdosiano. Los clérigos presentes en la literatura pombiana son vistos con ojos críticos. *Relatos* recoge la clerecía a través de distintos relatos y no está muy bien representada. Por ejemplo, don Antonio el Comulgero –en el cuento “Luzmila”– iba al “bulto” más que a otra cosa. Y su sustituto es un cura de “pompa”, “fisgón” y “estudioso” (p.33).

La figura del clérigo pombiano, don Gerardo, está aureolado con la falta de sustancia, en su dimensión más negativa, y con varias virtudes, en la dimensión más positiva. Gerardo es ese cura de misa y casi olla –como el de *Los milagros de nuestra Señor* de Gonzalo de Berceo–. No da para mucho, aunque si da más de lo que piensa, sobre todo, su vecina Matilde. Gerardo es un sacerdote mayor, preconiliar en el pensamiento, de sotana y bonete, aunque históricamente sea postconiliar, con una existencia monótona (p.145). Creemos que la historia clerical se desarrolla sobre los años setenta por algunos datos que da el narrador: Seat-600, etc.

La vida del clérigo Gerardo no puede ser más conventual. Levantarse temprano, laudes, Eucaristía con las mojas, vísperas. De vez en cuando las clases de religión en el Instituto del pueblo. Una vida ordenada, monótona, y llena de prudencia. No va a más de sesenta kilómetros por hora con el coche. No hay que cometer imprudencias cuando no se tiene prisa. Por esa presencia de la prudencia en su vida, tampoco se extralimita en cuando a la ortodoxia eclesiástica, menos todavía en cuando a su vida. Don Gerardo es todo un ortodoxo tanto en la ortodoxia como en la ortopraxis.

Gerardo y Luzmila son dos entes literarios donde hace acto de presencia la bondad. Además, los dos comparten el honor de estar enriquecidos por la mansedumbre. Son los mansos en el sentido evangélico de las Bienaventuranzas (Cfr. Mt 5,4). Sin embargo, don Gerardo, a diferencia de Luzmila, es un ente más evolucionado, está más completo que Luzmila. Ésta es una mujer que le cuesta salir de sí, don Gerardo, no. El clérigo es autoconsciente de quien es, de lo que le rodea y de quién le rodea, Luzmila, por el contrario, no es autoconsciente. Lo que nos hace tomar conciencia de nosotros mismos

¹⁷⁹ Cfr. Shaw, D.L., *Historia de la literatura española* (siglo XIX), Barcelona, Ariel, 1976, p.202.

es en gran parte la existencia del otro, y ante el otro. Luzmila está desprovista de la mirada ajena, por eso se desvanece. Don Gerardo, por el contrario, nace ante los otros. Ante Matilde que le hace salir de sí, y luego, ante los dos mozos del pinar, los cuales son para él un espejo, donde Gerardo se mira y se encuentra. El logro de ese encuentro ya es otra cosa. Dada la consciencia de su vida por Dios y a Él entregada, no llega a más.

Don Gerardo tiene más sentimientos, se mueve con más vigor y brío y es en muchos momentos es una persona muy lúcido. Es un ente literario más evolucionado. Pero, además de manso, es un ser bondadoso, beatífico, un *beatus viri*. Un *homo religiosus* en todo momento, su vida no solamente gira en torno a hacer la voluntad del Señor, sino también a conseguir la rectitud moral. Para eso el Señor es invocado en todo momento, a través del cántico de Ezequiel (36,24-28). Sus puntos de referencia son en todo el Salterio y los Evangelios. La Sagrada Escritura. Su pensamiento es tridentino, más todavía en torno a la posición dogmática en cuanto a la Eucaristía.

Si la bondad, a juicio del cuentista, consiste en la manifestación de pequeñas cualidades. Según esta afirmación, don Gerardo es un hombre bondadoso, a pesar de su insustancia, porque en él se destacan algunas cualidades mentadas por su creador. Es un varón manso, pero también lo es paciente y pacífico. La *longa animitias* –alma grande– la encontramos frente a la maldad. Es manifiesta, sobre todo, ante las asechanzas de su vecina Matilde. Cuando la vecina va a buscar al clérigo para encontrarse con él y montar un desencuentro, don Gerardo, con paciente *longa animitias*, soporta la embestida y al final triunfa. Es verdad que don “Gerardo y su madre la temen”, y porque le temen, “la traten cortésmente” (p.145), pero esa paciencia en el trato hace que Gerardo triunfe en sus menesteres cotidianos. Un ejemplo. Don Gerardo ha conocido a los jóvenes que están acampados en el pinar. Ha conversado con ellos. Don Gerardo ha cambiado. Hay más alegría en él, más atención hacia todos. Ese cambio ha sido percibido por la Matilde, que se le hace notar al clérigo.

“–Que digo yo que hoy en día, don Gerardo, no sabe una a qué atenerse.

“–No, pues no, no se sabe.

“–Ahora que se sabe más de lo que creen algunos que se sabe porque los hay como las ranas, ¡el culo al aire que la cabeza la arrebuja, pero vaya si se ve el culo, vaya si se ve!” (p.159).

Don Gerardo afronta con estoica paciencia las insinuaciones de la Matilda. Tanto que el narrador avisa al lector de ese gran cambio habido en el clérigo: “El carácter siniestramente simbólico de casi todo lo que Matilda dice –o implica–, divierte en general” al clérigo (p.159).

Ante una nueva embestida maligna de la Matilde, y ante los dardos envenenados que la vecina le lanza, pues sospecha algo acerca del pinar. El narrador avisa de esas sospechas: “la Matilde ha empezado ya a fijarse en don Gerardo”, y sus idas y venidas al pinar. Se presenta a una mujer un tanto alcahueta. Porque quiere saber y no sabe, ni puede, intenta conocer. Por ello, “[le] ha declarado la guerra a muerte”:

“–Que digo, don Gerardo, que qué le parece a usted de hoy en día porque, vamos, hace falta verlo para creerlo lo que se ve hoy en día...”

“–Don Gerardo en este punto y en esta mañana particular se permite –quizá por primer vez en su vida– contradecir a la Matilde, o por lo menos hacer un jueguecillo inocente de palabras.

“–Hará falta también creerlo para verlo, Matilde, ¿no le parece a usted?” (p.163).

Se percibe en el clérigo no solo la paz con que recibe el enviste envenenado, sino también la paciencia con que escucha, y con la serenidad con que le contesta. Y avisa el narrador que, ante esa respuesta, la Matilde se queda un tanto perpleja y contradictoria que no responde. Si le ha sonado las respuestas del clérigo como: “a desafío, a cosa herética, a cura ateo o comunista o marica” (p.163. Y don Gerardo se va sin mentar nada más.

El narrador, a continuación de este incidente, introduce al clérigo en la misa dominical, y en la homilía sobre la caridad: “Amaos los unos a los otros...” (Jn13,34). Pombo recurre al evangelio del amor, al evangelista que pregonaba que Dios es amor. ¿Lo hace porque don Gerardo ha experimentado en su beatífico corazón ese amor de Dios a través del amor de los hombres? Así parece que ha sucedido.

Finalmente, don Gerardo aparece como un *vir Dei*. Su vocación siempre es hacer la voluntad del Padre. La cita de san Juan viene a recordarlo: “No me elegisteis vosotros a Mí sino que os elegí yo a vosotros” (Jn15, 16). Esta comprensión tan clara de su elección por Dios hace que la comunicación con él, a través de la oración, sea una constante. Aparece como un hombre orante. En un momento de la trama, el narrador hace una comparación entre el clérigo y un rey-sacerdote. Para ello recurre a la cita bíblica: “sacerdote eterno según el orden de Melquisedec” (Sal 110,4b; Hb 7,17). ¿Está reconociendo Pombo en el clérigo esa perfección de la que se habla en el Nuevo Testamento?¹⁸⁰. Melquisedec es interpretado en el Nuevo Testamento como un ser “justo” –en concreto, rey de justicia–, y a la vez, rey de salem –salom, paz –rey de paz. Si Melquisedec es representado en el NT como la figura perfecta, luego lo será Jesús. Entendemos que la figura del clérigo don Gerardo,

¹⁸⁰ Cfr., voz: “Melquisedec”, AA.VV, *DB*, Barcelona, Herder, 1987, col. 1214 y 1215.

sacerdos también, su semántica es perfección, hombre de paz, hombre justo y sacerdote.

Por tanto, después del estudio de la bondad en esta figura, entendemos que Pombo presenta al clérigo como un ejemplo más de universo humano sexuado. Sus entes literarios siente la llamada del deseo ecuménico, algunos, como el clérigo lo encauzan, lo subliman, hacia el camino religioso. Don Gerardo es un ejemplo de ese ser humano con una tendencia sexual concreta que la descubre, pero no llega a más porque su camino no es el otro, sino el Otro.

Entre las figuras del bien encontramos a un atisbo de lo que será después la gran heroína del bien María, en la novela *El metro de platino iridiado* (1990). El cuento “Sugar-Daddy” recoge a una figura secundaria representante del bien, de la bondad, manifestada a través de esos gestos sencillos denunciados públicamente por Pombo.

La trama de “Sugar-Daddy” es una analepsis de la vida de su protagonista: Manuel. Recuerda qué le sucedió con un muchacho hace quince años atrás que conoció en Hyde Park, Londres. Manuel tenía cuarenta y cinco años, en el momento de la narración, Manuel tiene sesenta años. Había dado por imposible una relación afectiva con alguien. Creemos que Á. Pombo proyecta sobre el cuento aspectos de su vida personal londinense. Sobre todo sus estados emocionales, más que las peripecias emocionales. La pareja de Manuel es presentada sin rostro, anónimo. Se inicia una relación y con el tiempo nace la rutina, la incomunicación, el miedo, los celos y la desconfianza. Manuel se siente mal en esa relación.

En un momento concreto de la trama cuentística surge en la historia de Manuel un ángel, en forma de compañera de trabajo. Emerge en la trama la triangulación pombiana. Es Manuel-la anónima pareja-la compañera del trabajo el triángulo de la historia. De nuevo, dos hombres y una mujer. Dos adultos, cuarenta y cinco, cuarenta y siete, y un joven, de unos veinte y cinco años aproximadamente. Es una relación asimétrica en edad, en posición social, y en madurez. En esta relación, la pareja y la compañera de trabajo aparecen como el bien en la vida de Manuel. Y en esa relación triangular, la compañera de trabajo ofrece preocupación, servicialidad, solidaridad y fidelidad. La caridad personificada en una mujer.

Una de las características de las mujeres pombianas es su fidelidad. El narrador es advertido de la misma: “La fidelidad –si es que era fidelidad– le había conmovido en ocasiones” (p.131) a Manuel. Fidelidad y bondad en ocasiones está asociadas. Quizás Pombo haya introducido ese *dictum* para contrastar el carácter de la compañera y el de él. En un momento del cuento, Manuel está persuadido de que su compañero le es infiel con ella. La opinión que Manuel tiene de la fidelidad es sorprendente:

“<No cuento con que me sea fiel. La fidelidad conyugal es virtud de ricos. Virtud de quienes tienen algo que perder>” (p.136).

¿Está denunciando Pombo una de las características de las relaciones gays? En el fondo, Manuel está acusando a su pareja de promiscuo. ¿Hay denuncia de la misma por parte de Pombo? Creemos que sí.

El contraste entre Manuel y los demás es notorio. A lo largo de toda la historia, la compañera de trabajo y la pareja anónima se han caracterizado por ser fieles a Manuel, cosa que él no lo ha sido con ellos. Ante el lector, el anónimo partenaire de Manuel y su compañera de trabajo han sido testigos fieles, la verdad. No así el otro. Manuel, por el contrario, ha mentido, ellos, no; no se han retractado de nada, cosa que él en el corazón, sí lo hace. Tanto que rompe la relación, ruptura basada en algo inexistente. Tampoco han variado, cosa que Manuel ha mutado.

Además de la fidelidad de parte de la compañera y del chico a la figura de Manuel, la mujer es adornada con la virtud del servicio, transformado en caridad. En una ocasión en que Manuel cayó enfermo, gripe, su compañera, atenta a la necesidad del otro, indica el narrador que:

“[...] se había presentado sin avisar en su piso con medio kilo de limones y un bote de sopa de pescado” (p.131).

Manuel no entiende la situación y la califica de “sosa” y “casta” la situación y las acciones de su compañera. La compañera se convierte para Manuel en la samaritana evangélica. En su necesidad, Manuel es ayudado, atendido, velado y ¿querido? Una obra de misericordia hecha a fondo perdido. Durante la gripe de Manuel, la compañera de trabajo sabe responder ante la situación del otro. Se quedaba en su casa a cuidarlo. Pombo desarrolla con estas imágenes lo que denominará y defenderá como un elemento importante religioso, *la ética del cuidado*. Así lo entiende el propio Pombo:

“Cuando hablo de santidad me refiero a un grado eminente, eminentísimo, de ética del cuidado. Y eso es santidad, ahí está Buda. Si no te ocupas de los que tienes más cerca, un padre o una madre de su hijo, por ejemplo, malamente vas a ocuparte de los demás, de poco sirve que te comprometas con la causa de Nicaragua o con cualquier otra”¹⁸¹.

Y así manifiesta el pensamiento de su creador la compañera de trabajo de Manuel. La mujer iba y venía:

¹⁸¹ Cfr., Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Q*, n° 209 (diciembre, 2001)16a.

“[...] muy de puntillas ... de una habitación a otra la pobre mujer, acostándose vestida dos noches seguidas en el camastro del cuarto de estar y encendiendo la luz cada vez que le oía al otro lado del tabique” (pp.131-132).

Manuel no entiende que su compañera tenga ese comportamiento con él. Ella no está vertida sobre sí misma, como lo está Manuel. Ella está indicando no ya que siente algo por él, sino más todavía, está afirmando al propio Manuel en su debilidad humana e infirme, proclamando a la vez que él para ella es algo importante, que existe. Y porque existe, hace lo que hace. Por eso Manuel no lo entiende. Al descubrir de repente Manuel esa forma de ser con el otro, que su yo carece de interés ante el otro, le cuestiona, le incomoda.

Aquí emergen ya un atisbo de las dos estéticas que transversarán la novela *El metro de platino iridiado*. Por una parte está la postura –ética– y estética de Manuel, centrado en él, igual que Martín, el esposo de María, mientras que la de la compañera de trabajo es una postura y estética basadas en lo externo. El mundo está lleno de gracias, entre ellas, ese tú que es importante, y hay que mirar y descubrir la belleza que guardan. Es indirectamente la postura que defiende Pombo, recogida ya en su poesía: “Te rogamos, Señor, que la jarra contenga agua”.

Este punto de vista ético y estético enriquece a la pareja de Manuel. Un joven, que a pesar de su juventud, es todo un ente sustanciado un contrapunto del protagonista. Por la forma de hablar, en un momento dado, Manuel cree que ha dado “con un semejante” (p.130).

Una de las cualidades que sobresalen en el muchacho es la capacidad para reconocer a Manuel como tal. Hombre maduro. “Vengo a verte” nada más le espeta el muchacho. Después aporta serenidad, paz, sosiego al corazón de Manuel. Al contemplar a su pareja durmiendo, Manuel siente que le transmite “paz sosa y completa”, pero paz. Por otra parte, el joven amante aporta amor, cosa que Manuel, al descubrirlo, “rechazaba esa idea como un mal pensamiento” (p.136). Manuel, como Eduardo y otros, experimenta cambio, el cambio que sintió don Gerardo cuando encuentra a los mozos en el pinar. Alegría, locuacidad, vitalidad. Se sentía de verdad “transportando y locuaz y hasta más joven que de joven” (p.137). Un apunte importante del narrador. En los almuerzos de trabajo con su compañera, en este estado de gloria metamorfoseado de Manuel, los dos “hablaban de Dios”.

“Porque Manuel estaba entusiasmado –por una vez sin reservas– y todo entusiasmo es, por definición, teológico...” (p.137).

El entusiasmo¹⁸² es teológico afirma Pombo. El *heróico furor* saca fuera de sí al sujeto que lo sufre, al ser invadido por ese furor divino. Los poetas –inspiración poética (Platón)– y los visionarios –profetas, adivinos– experimentan el ενθουσιασμος hasta alcanzar una creación sublime o una visión perfecta que dirá Plotino. También los enamorados están invadidos por esa *contractio mentis* que les transporta a un estado fuera de sí. Por eso se interpretan que están poseídos o enfermos. Manuel está invadido otra vez por el entusiasmo, como lo está Calisto después de haber conocido a Melibea. Uno y otro vive un *furor heróico*, hasta tal punto de cometer una herejía el uno: adorar a Melibea, ser otro, el otro. Para Calisto, Melibea es su religión; para Manuel, el muchacho, es el artífice de ese cambio tan grande en él y en la oficina en tan poco tiempo. Manuel experimenta esa *raptus mentis* que hablaba Giordano Bruno, pues está sujeto a la subyugación del otro, pues “se sentía de verdad transportado y locuaz y hasta más joven” (p.137). El entusiasmo teológico se manifiesta, como bien indica el narrador, en los efectos de ese estasis en el que está sumido la persona. Los signos más sensibles de esa presencia son la locuacidad, el sentimiento de estar fuera de sí, y el parecer más joven. Manuel está experimentando en su vida un nuevo Pentecostés. Y Manuel, sin darse cuenta, volvía a San Juan cuando hablaba con su compañera de trabajo de Dios.

Finalmente el muchacho transmite a Manuel ternura (p.141), lo hace porque le quiere, aunque está confuso. Siente pasión y compasión por él. El joven amante aporta a la relación y a esa vida vacía y muerta de Manuel, aporta vida. Manuel necesita salvación. Manuel es percibido por su joven pareja como “enfermo”, “un náufrago” (p.141). El anónimo amante quiere salvar a Manuel y las circunstancias, en el sentido ortegiano de circunstancia, en el que está metido. Miedo, desorientación, naufragio, infirme. El joven amante quiere hacer de ese piso un *locus amoenus* una *Arcadia* feliz, un Edén amoroso o un cielo. El amante tiene claro esa idea pombiana de salvación: “entrar profundamente en el mundo y en la persona de Manuel, comprometiéndose con él, por él¹⁸³. Manuel no lo entiende. No sabe captar ese mundo de vida que se le ofrece. Prefiere su cerrazón, obstinación y su orgullo a la feliz vida. Su postura ética es clara: muerte antes que vida. Esta postura es la que han sostenido muchos de los personajes de los cuentos, muerte antes que vida. La moraleja de Pombo vendría a ser ¿es oportuna esta elección sea cual fuere el momento, el estado, la orientación sexual y vital de

¹⁸² Voz: “Entusiasmo” en Abbagnano, N., *DdF*, o.c., pp.415-416; Bodson L., “Entusiasmo”, en Poupard, P., *DR*, Barcelona, Herder, 1987, p. 641; voz: “inspiración”, en Esteban Calderón, D., *DTL*, Madrid, Alianza, 1996, p.567.

¹⁸³ Pombo entiende por salvación: “no una salida de este mundo a otro imaginario o sobrenatural, sino justo lo contrario: una entrada más profunda y más comprometida con el mundo en que vivimos. Como decía Luis Cernuda, ‘El cielo y el infierno los hacemos aquí con nuestros actos’, en Ródenas de Moya, 2001, o. c., p.18b.

cada uno en la vida? Según hemos visto en todos ellos, no es así. La opción es bien clara. Vida antes que muerte, risa antes que lágrimas.

7.2.12. ¿Qué son *Relatos sobre la falta de sustancia*?

El corpus *Relatos sobre la falta de sustancia* es antes que nada el comienzo de una *andadura* narrativa de Á Pombo en el mundo literario hispánico. Es un corpus textual –doce relatos– programático en el que se arraciman una serie de historias de entes literarios con vidas sobrevividas desde muy diferentes vertientes. Esos héroes literarios participan de mundos, de experiencias y de situaciones muy comunes, pero vividas de formas diferentes. Hay que subraya que lo que más distingue a estos entes literarios es que todos ellos, en su medida y a su modo, están caracterizados por estar hundidos en su propia individualidad. Todos ellos están ensimismados, ahí radica su mal y su falta de sustancia.

Relatos son también modos narrativos y rutas temáticas desarrolladas después de otras maneras en las múltiples novelas de la larga ya trayectoria narrativa de Pombo. Los cuentos son la recompilación de historias en las que se expresa un interés por plasmar más que modos *del ser*, modos *de ser*. Entendemos que Pombo sigue a dos figuras importantes en su pensamiento: Husserl y Heidegger. En su reflexión sobre los modos de ser, Pombo va al fondo, pone en práctica el principio fenomenológico de Husserl de “ir a las cosas mismas”, describiendo lo que aparece tal como aparece. Y para ello, el novelista se sirve del esquema dualista heideggeriano: la existencia auténtica y la existencia inauténtica. La tragedia de los entes éticos de estos relatos está en que viven inauténticamente. Son seres arrojados a la vida y sobreviven. Intentan muchos de ellos bastarse a sí mismos (inmanencia), no apoyándose en realidades superiores, en un orden sobrenatural. De esta manera, Pombo está recogiendo los postulados de la filosofía moderna: exigir al hombre bastarse a sí mismo. Para muchos de estos entes la realidad es, simplemente, el hombre finito lanzado a una existencia incierta y sin sentido, sosteniéndose sobre la nada y abocado a la muerte. “Muerte es todo lo que hay una vez que hay muerte” piensa Rosa en el cuento “Las silenciosas tazas del desayuno” (R, p. 44).

Las relaciones interpersonales están marcadas por la trivialidad, la desafección, la indiferencia y la falta de compromiso. A través de toda esa vacuidad olvidan la gran tragedia humana que es la existencia. Pocos son los que viven en esta colección de cuentos la existencia auténtica.

Percibimos en los relatos un interés más notable por lo antropológico que por lo metafísico. Si bien se percibe una manifestación de los seres como entes, sin embargo, Pombo, por ser filósofo por formación, enfatiza en sus

narraciones más en lo antropológico, lo psicológico y lo ético. Narra la acción, el sentido y la opción. El problema de Pombo, como lo era el de Unamuno, no es el del ser, sino el de ser, y ser con los otros. Su narrativa está impregnada por una percepción poética del hombre y del mundo; del hombre en el mundo, arrojamiento, que tiene ante sí un abanico de posibilidades, se proyecta hacia ellas con la finalidad de ser lo que tiene que ser. La gran tragedia de esos héroes es que se han parado en el ser, no llegando a aquello que tienen que ser. Experimentan esa dialéctica contradictoria de ser y no ser a la vez. De ahí que en la reflexión pombiana aparezcan dos maneras de ser en el mundo, dos maneras de existir: la auténtica y resuelta y la otra, la inauténtica o caída.

Relatos sobre la falta de sustancia son relatos sobre temas antropológicos trascendentes, y de comportamiento éticos. ¿Qué debo hacer en esta situación? El gran tema humano visible y bien subrayado por el autor es el *fracaso* humano de ese yo y con el otro. En cada historia hay una exploración psicológica y ética en los entes literarios y éticos, en una situación personal concreta, y el contexto de una sociedad singular. Puede ser Santander, Londres, Madrid, la gran triada de sus novelas.

Si el gran tema es el fracaso humano, uno de los avatares del mal, hay otros avatares muy representativos. La condición sexuada y sexual humana, y las formas de vivirla, en sus diversas vertientes: heterosexual, homosexual y bisexual, será otro de las etiquetas muy presentes en la narrativa. Muchos de los protagonistas de los cuentos viven su sexualidad mal, falta integrarla, y esa mala manera de vivirla la transfieren a los otros con los que convive, surgiendo lo que Sartre anunció: el infierno son los otros, o yo para el otro.

En esta primera narrativa es común la presencia de la homosexualidad sentida y la forma de vivirla por los entes éticos. No está asumida ni individual ni colectivamente. Denuncia hecha por Pombo. Esta temática y la forma de tratar el tema son las aportaciones que Pombo hace a la literatura de su tiempo. Lo hace sin dramatismo, ni hipersensibilidad; lo hace con naturalidad, sencillez, y claridad. Pero también lo hace con toda su crudeza. No existe una presencia disgregante del homosexual. No hay una representación de formas estereotipadas, descriptivas, como los amaneramientos, las extravagancias en las formas, en la narración. Pombo ha huído de todo ese mundo de la pluma.

El cuento pombiano plantea la pregunta ética estar dentro o fuera, salir/entrar. También plantea preguntas existenciales tales como: ¿cómo ha vivido su identidad el personaje? ¿Qué ha hecho o no ha hecho para vivir feliz? Y las respuestas indirectas que observamos es que la mayoría de los personajes han fracasado en su intento de ser porque no se han atrevido a salir de sí, a vivir con su forma de ser y desde ese desear, sentir, querer. El miedo les ha atenazado. A muchos la vergüenza. Por eso muchos de ellos han recurri-

do a la mentira, al ser de esta manera pareciendo no ser lo que se piensa que es. Y por no atreverse a vivir la vida así, limpia, con la claridad del sol, es sol que acompaña muy frecuentemente a los personajes, Pombo ha recurrido a la justicia poética: la muerte. Muchos de los personajes mueren, otros se suicidan, tema en varios cuentos de la colección, y otros desaparecen, muerte social, de la vida.

A través de ese vivir la vida, morir en vida, van apareciendo esos temas recurrentes del cuento pombiano, muchos de ellos avatares del mal. Esos avatares del mal sirven a Álvaro Pombo para denunciar modos y modas cancerígenos del hombre postmoderno y de la sociedad en la que vive ese hombre. Lo trágico de la condición del hombre postmoderno, lo que constituye su soledad, es la ausencia de diálogo, de verdadera comunicación efectiva con el otro –prójimo–. El hombre moderno es incapaz de constituir o mantener una verdadera comunicación existencial con otros individuos, estableciendo relaciones meramente funcionales de acuerdo a la ocasión o el entorno, que lo vuelven todo aún más circunstancial, como las relaciones personales, el trabajo, las amistades. Pombo denuncia en los cuentos la incapacidad del hombre actual para amar, su proclividad al hedonismo y a la depresión; su dependencia de lo exterior, al mundo de la imagen y su relativismo; su egoísmo y la superficialidad con la que maneja las relaciones humanas; y un vacío existencial que lo lleva a una profunda soledad. No importa cuál sea el sexo que tenga, ni la forma de articularlo.

Un mensaje implícito del autor en línea de V. Frankl, es que el amor devuelve la vista –la vida– a los hombres y no sólo esto, sino que además los convierte en clarividentes, en profetas, pues, ver los valores del ser amado significa ver lo que es una simple posibilidad, esto es, no una realidad, sino algo que se va a realizar. En otras palabras, citando una hermosa frase de Dostoievsky: "Amar significa ver a la otra persona tal y como la ha pensado Dios". Es el mensaje que transmite el joven amante de Manuel en el cuento "Sugar-Daddy".

Relatos sobre la falta de sustancia no es sólo una colección literaria de historias de infortunios, que lo son, sino también las hay dónde la bondad está presente. Hemos dicho que el corpus cuentístico es una obra programática, temática, y vial en cuanto hay exploración del mal y del bien. "Mis libros son analíticas del mal" –indica el autor– y del bien también, aunque en menor cuantía. *Relatos* recoge esbozos de maneras de ser malvado y bondadoso, luego desarrolladas en otras novelas. Por ejemplo, la maldad de Salazar frente a la bondad de Allende (*Contra natura*). Un incipiente comportamiento bondadoso lo encontramos en Luzmila. Postulamos que Pombo ha tenido como referente en la redacción de este cuento a la novela: "El idiota" (1868) de Dostoievski. Porque entre Luzmila y el príncipe Mishkin, el idiota, hay muchas afinidades. El uno y la otra son la bondad inconsciente personi-

ficada, aunque pasen por un idiota el uno, por estar como una “cabra” o “como una chota”, la otra (pp. 26 y 37). Es una infeliz, pero es buena, en su simplicidad. Luzmila pasará entre los suyos por turulata y locatis. El príncipe *Mishkin* aparece retratado como un hombre bueno –la viva representación de la nobleza– además de virtuoso, entrañable, sincero y humilde, Luzmila también es el retrato de ese príncipe, solo que no será traicionada por sus bajas pasiones, sino por Dorita, su pasión húmeda.

El lector de *Relatos sobre la falta de sustancia* encuentra en ellos normalmente a un narrador que lo hace en tercera persona, en un estilo indirecto libre la mayoría de las veces. Y asiste en la narración a los fenómenos de conciencia del propio narrador y de los personajes. Se puede apreciar cómo surge un comportamiento, qué efecto ha provocado en la conciencia de un personaje concreto una palabra, o una actitud del otro. El lector asiste a una detalladísima narración de actos, situaciones, y relaciones interpersonales que ponen al descubierto los sentimientos y la ética de cada personaje. Hay una fenomenología de la conciencia. Y hay una narración desde la conciencia. Esta técnica sirve a Pombo para desarrollar su metodología de psicología ficción. Los críticos señalarán a Pombo, por ser un narrador de la conciencia, como un narrador “realista subjetivo”. A través, pues, de los personajes, situaciones y atmósferas, Pombo trata la esencia del pensamiento, la conciencia lingüística, por supuesto, qué es ser homosexual y cómo se ha de vivir esa forma de ser y estar en el mundo. La forma de desarrollar esa sustancia, ese ser, el lector lo percibe en la conciencia. Asiste a ese espectáculo de desarrollo las formas de ser.

La otra cara de estas narraciones es la teorización literaria. Los cuentos ya anticipan un aspecto recurrente en su narrativa: ¿Qué es escribir?, ¿por qué escribir?, ¿cómo escribir? Por esta razón, una parte de sus personajes son escritores. Muchos de ellos afamados, otros en busca de la fama. Alguno dirá emulando a Descartes que escribir es vivir, pienso, luego escribo.

Los cuentos de *Relatos sobre la falta de sustancia* ponen de manifiesto también ese platonismo del que es deudor Pombo. Éste es un autor muy dualista. La narración es presentada en términos binarios. Dentro/fuera, interior/exterior, maduro/joven, cuya edad es muy notable. Por ejemplo, tío Eduardo tenía setenta años, Ignacio y el narrador veinticinco (“Tío Eduardo”). También se encuentra entre ese binarismo la opción vida/muerte. Hay personajes que no optan por un intermedio, sino que lo hacen radicalmente.

Pombo es binario también en el manejo del tiempo narrativo. Dos tiempos hay en la narración: el ayer, pretérito, y el hoy, presente. El de un pasado no muy alegre, elegíaco, eso sí, emerge en la narración cierta nostalgia, y el tiempo del hoy, un presente también nada satisfecho. Al contrario la mayoría de las veces, insatisfecho. El hoy, la mayoría de las veces, es alterado por la incursión de un extraño, ajeno, el otro, que distorsiona la historia,

las historias de cada uno, y el tiempo de la relación. En muchas historias esta alteración del relato, y de las historias propias, y en común, termina con la muerte, o más trágico todavía, con el fin de la vida: el suicidio. Ejemplo, Martín (“Regreso”[II]) o Adela (“El puente”). El suicidio se convertirá en un tema recurrente de su narrativa, en varias novelas después de *Relatos...*, *El parecido*, *Contra natura*, etc., estará. Borrar la vida con la muerte vendrá a decir es una forma de intentar borrar todo definitivamente para alcanzar una realidad fantasmagórica. Esas cosas que cada uno no desearía que hubieran pasado, pero ha pasado, y quedan ahí. Inmortales.

La narración se desarrolla como si ella fuera un poliedro, y depende de qué cara veas, fruto de la *focalización*, puedes saber qué grado de verdad o ficción hay en lo que se dice. Es muy frecuente también ver la técnica del perspectivismo, técnica heredada de H. James. Depende del lado en que estés en ese poliedro, eso ves. Pero lo visto no significa que sea verdad. Esas focalizaciones son una parte de ese todo, al que no puede acceder ni el lector, ni el narrador, ni el propio hombre.

Relatos son en síntesis la narración de la literaturización de la *insoportable levedad del ser* que diría Kundera.

7.3. El ciclo de “*La falta de sustancia*” (1979-1986).

7.3.1. Introducción.

La obra literaria tiende, desde hace mucho tiempo, a representar la vida, pura y dura, a través de los sentimientos, las ideas, los valores y los comportamientos humanos en ella representados. Todo ello manifestando qué relación tiene con la sociedad en la que se presentan. ¿Qué grado de verdad contiene la obra literaria?

El ciclo de la insustancialidad está compuesto por un *corpus* de cuatro novelas: *El parecido* (1979)¹, *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), *El hijo adoptivo* (1984), y *Los delitos insignificantes* (1986). *El parecido* fue la primera novela publicada en la editorial La Gaya ciencia (Barcelona, 1979) con poca aceptación. Después vendrían *El héroe de las mansardas de Mansard*, *El hijo adoptivo* y *Los delitos insignificantes*. *El héroe* fue premiado con el I Premio Herralde y *El hijo adoptivo*, fue finalista en el mismo concurso. Este reconocimiento, por los críticos y la crítica, favoreció el descubrimiento de Pombo, haciéndolo con una buena acogida al novelista y sus obras encajonadas en los diversos cenáculos y mercados literarios, hecho que ha convertido a Pombo en un escritor con puesto propio y peso en las letras hispánicas. Merced a esa notoriedad, sus ignorados *Relatos* y *El parecido* vieron nuevamente la luz. La segunda novela en edición revisada por el autor en la Editorial Anagrama (Barcelona) en 1985². No extrañe que se haya llamado a Álvaro Pombo “escritor secreto” (J. Alfaya)³.

Así como la narrativa anterior, *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), era literatura nacida en el exilio y de la situación de novelista en él (Londres), el ciclo insustancial es hispánico; nace y se desarrolla en Madrid. Su autor reside en España, en la España democrática. Si las historias de los cuentos en su mayoría transcurren en Londres, y los protagonistas son españoles e ingleses, las historias de las novelas del ciclo insustancial lo hacen en Letona (Santander): *El parecido*, *El héroe* y *El hijo adoptivo*, y en Madrid, *Los delitos*. Para Aranguren, por transcurrir principalmente en Santander, este ciclo también puede llamarse, ciclo de Santander.

En los relatos iniciales, *Relatos sobre la falta de sustancia*, había un eje vertebrador: el sexo, que cohesionaba los cuentos. En este ciclo también lo hay: la homosexualidad. Además del sexo desde el rol homosexual, hay otros adyacentes como la muerte, desde la dimensión del suicidio, el chantaje entre personajes, la crítica a la alta sociedad que se desmorona a través

¹ Manejamos la edición: Á. Pombo, *El parecido*, Barcelona, 2002 (colección compactos, 1ª ed.).

² Cfr. M. García-Posada, “El parecido”, en *ABC, Sábado cultural*, 13 de abril de 1985, p. IV.

³ En “Notas para una lectura de Álvaro Pombo”, en *CN*, nº 24 (marzo-abril, 1984)51.

de la disolución del sujeto, y la presencia de dos mundos confrontados: el real, más material y maléfico, y el ideal, estético, desarrollado a través de la ficción, creado, en la mayoría de las novelas, a imagen y semejanza del narrador y de los personajes, que viven todo aquello que en la realidad no les es posible o se sienten incapacitados para ello. La confrontación de estos dos mundos refleja también la confrontación entre un mundo interior decadente, expresado a través de la casa, y el mundo exterior indescifrable.

Las historias desarrolladas en estas cuatro novelas no son originales, son una prolongación de los cuentos iniciales, transformados. Así, la historia del tío y del sobrino de “Tío Eduardo” (*R*), la encontramos en la primera de las novelas del ciclo: *El parecido*, en la que el tío Gonzalo aparece enamorado de Jaime, su sobrino, muerto en accidente de moto; la historia del adolescente atraído por el varón maduro está en *El héroe de las mansardas*: Kus-Kús y Julián, y en *El hijo adoptivo*, Pancho y el joven secretario. Las relaciones asimétricas entre un adulto maduro y un atractivo joven están presentes en el resto de las novelas, por ejemplo, en *Los delitos insignificantes*. Las novelas de este ciclo son novelas homo-sexuales, aunque no exclusivamente. Como en la historia de los cuentos, hay personajes estereotipados. Está el personaje adulto homosexual o bisexual inmaduro, falto de sustancia, idealista, encerrado en sí mismo y en su mundo material representado por la casa, y sus cosas, y hasta por personas concretas. La mayoría de ellos son escritores: Gonzalo Ferrer (*EP*), Pancho y su madre (*HA*), y Gonzalo Ortega (*DI*). Todos ellos, por fas o nefas, se han alejado del mundanal ruido, con el añadido de ser homosexuales con mala conciencia de serlo, y atraídos por los jóvenes efebos sin escrúpulos la mayoría de ellos. En el otro lado de las historias están los personajes jóvenes; en los relatos del ciclo que nos ocupa son muy jóvenes, casi la mayoría adolescentes: Pedro, quince años, en *El hijo adoptivo*, Kus-Kús, un niño a punto de empezar el bachillerato, en *El héroe de las mansardas de Mansard*. En *El parecido* el lector sabe que la historia de seducción empezó cuando “Jaime no exhibía ya ante [su tío] Gonzalo sus conocimientos de Literatura Universal, sino su encanto”. Todo esto sucedió cuando Jaime tenía unos diecisiete o dieciocho años (p.51). En *Los delitos insignificantes* Quirós, el joven, tiene veinticuatro años. El estereotipo joven responde a un personaje seductor, desaprensivo, locuaz, con tintes malvados, cuando no luciferinos; el prostituto espabilado de tradición realista (Martínez, 2004, p.174).

Dejamos esta aproximación al corpus textual de la insustancialidad y empecemos la investigación sobre el bien y el mal en la narrativa pombiana con la primera novela de este ciclo: *El parecido*.

7.3.2. *El parecido* (1979, 1985)⁴.

7.3.2.1. Introducción.

El parecido es la primera novela, larga, del cuarteto de la insustanciabilidad, publicada dos años después de los insustanciales cuentos: *Relatos*⁵. Esta novela se escribió en Londres⁶. La primera edición (1979) fue publicada en la Editorial La Gaya Ciencia, editorial prestigiosa, pese a ello, la novela pasó “inadvertida” (García-Posadas, M) para los críticos y para la crítica literaria española. La segunda edición revisada por el autor vio la luz en 1985, ahora en la Editorial Anagrama (colección Narrativas hispánicas), en un clima mucho más favorable. Pombo –indicaba el crítico J. Alfaya– “es un escritor importante y aún más que importante, excepcional”⁷. Pombo se había convertido en un escritor de moda, merced al Premio Herralde recibido.

7.3.2.2. La novela y la crítica literaria.

Para el crítico J. Alfaya, uno de los primeros hermeneutas, la novela *El parecido* es “una tortuosa historia de amor, casi desesperada”, e influenciada por el cineasta J. Losey, en concreto por “*The Servant*”. Según el crítico literario, entre el novelista y el cineasta hay algo más que “una coincidencia temática”, hay una “técnica narrativa” común. *El parecido* es una crónica en el que sus personajes intentan “vivir sin trampas” su sexualidad. Y como en sus cuentos, *Relatos*, no lo consiguen. La pasión sexual que viven Gonzalo Ferrer en su dimensión homosexual y María, madre del difunto Jaime, heterosexual, tiene una connotación incestuosa; las dos se frustran. La tesis que ve Alfaya en *El parecido* es que se puede “soñar con una sexualidad sin trabas, pero no vivirla, porque el vivirla implica la destrucción. Un mundo que es así es menos que humano”⁸.

M. García-Posada ve en la novela de *El parecido* “la intersección de dos líneas de acción y sentido”. Una, la crónica “poco amable” del hacer y

⁴ La Gaya Ciencia, 1979, y Anagrama, 1985.

⁵ El Parecido sale al mercado editorial junto a otras obras: “Juan Benet publica en La Gaya Ciencia, *Del pozo y del Numa* y *El ángel del Señor abandona a Tobías*, y, *Saúl ante Samuel*”. Pombo, por su parte, está preparando, “*Tres estudios sobre Juan Benet (Esquema para una Fenomenología de la conciencia fagulante)*”. En otro frente, Luis Goytisolo va publicando su renovadora *Antagonía*. Se hace en estos años una novela rigurosa, sin concesiones, que desaparecerá en la década siguiente”, AA.VV., *En torno a Aparición del eterno femenino* contado por S. M. el Rey de Álvaro Pombo, Acín R., (dir.), Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1994, p. 29.

⁶ Novela, según confiesa el propio autor, escrita en Londres: “Yo escribí *El parecido* en Londres”, Morales Villena, G., “Entrevista a Álvaro Pombo. Tan precioso licor”, *Í*, nº 476-77 (1986)19.

⁷ En “Notas...”, o.c., p. 51b.

⁸ Ibid., pp.54b y 55a.

decir de la alta burguesía letonense en los años setenta; otra, la “indagación” sobre la identidad a través de unos personajes que se diluyen. Para el crítico, “la escasa simpatía del autor por ese mundo no da lugar, sin embargo, a una fábula imperativamente crítica”. Sin embargo, para el crítico literario, la novela está “lograda” “sólo en parte” por el “insuficiente análisis” de los personajes, conductas y motivaciones. En cualquier caso *El parecido* es una novela de arranque con un “discurso de corte filosófico”, y cuyo autor es indispensable en la última narrativa española⁹.

Holloway, V.R. ve en *El parecido* la crónica de una serie de personajes “angustiados por la alienación”¹⁰, asunto que los convierte en seres solitarios, alejados del mundo social, y afligidos en medio de una existencia solitaria, vacua y, a veces, sórdida. La novela está focalizada en la voz narrativa de tercera persona omnisciente, y la focalización urbana recuerda a la novela realista decimonónica. En concreto vienen al recuerdo Galdós y el Madrid decimonónico de *Fortunata y Jacinta*, así como Clarín y su cuento “Doña Berta”. Narración intimista, donde abundan los recuerdos y los pensamientos, con una presencia muy notable del estilo indirecto libre, efecto que crea estar dentro del personaje. Según el crítico, *El parecido* es una novela psicológica cuyo centro es el ensimismamiento, aislamiento ante los otros, aspecto que dificulta mucho el conocimiento del otro.

La puesta en escena del devenir humano, la contingencia, la tragedia, los excesos, las acciones, en los extremos fundamentales de la vida: la vida y la muerte, vistos ya desde Esquilo, Sófocles, etc., nos hablan todos ellos de una existencia signada por el destino, de un ambiente donde en cualquier momento el mal irrumpe con todo su poder en medio del bien, envolviendo al individuo. *El parecido* es la historia de un joven de la alta burguesía nortea, Jaime, que se estrella en un ¿fortuito? accidente de moto. A lo largo de los tres días posteriores al funeral, domingo, lunes y martes, se debate la identidad real del fallecido, entre los parecidos, que ofreció a las personas que le conocieron, y ellas percibieron, mientras se pone de manifiesto el equilibrio inestable de unos personajes que giraban fascinados en torno suyo. La novela es toda ella una pregunta, como lo hace Lucas en el evangelio (9,18-22): ¿Quién dice la gente que es ...? Unos dicen que es... otros que es... Y vosotros, ¿quién decís que soy? Y es la respuesta también al epígrafe de Platón, *El sofista*, en el que se reproduce un diálogo entre el sabio Taeteto y el ignorante (extranjero) en torno a la percepción que tenemos de la realidad. ¿Existe correspondencia entre lo que percibimos y la realidad? Taeteto (Pombo) contesta: “Lo que *parece asemejarse a*¹¹ ... debido a no ser visto des-

⁹ Cfr., “El parecido”, en *ABC, Sábado cultural*, 13 de abril de 1985, p. IV.

¹⁰ En *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Espiral Hispanoamericana, 1999, pp.249ss. A partir de ahora Holloway.

¹¹ El subrayado es nuestro.

de el sitio debido... pero si alguien pudiera abarcarlo suficientemente con la mirada, resulta que no es semejante a lo que se dice" asemejarse. El tema de la percepción de realidades es recurrente en Pombo. Ser y parecer no es lo mismo. En "Tío Eduardo" (*R*), Eduardo aparecía ante los demás como alguien extraordinario, mientras que si se percibía desde un ángulo exacto, la realidad interior y privada y anterior, ya "no es semejante a lo que [se] dice asemejarse". Todo el cuento es una respuesta a esta pregunta implícita. *El parecido* también. Todas las preguntas se irán contestando a lo largo de la novela. Ello es motivo para que, desde una lectura filosófico-literaria, surja la pregunta por el bien y el mal, por la experiencia fatídica del otro, por ese padecimiento que orilla a cuestionar el sentido de la vida, de lo bueno y de lo malo, del saber en función de la existencia.

En la novela corta *El parecido*, Pombo retoma temas de la alienación homosexual y la inaccesibilidad del amor interiorizado homosexual. En *El parecido* la indagación de Pombo tiene por objeto la reivindicación de la *libertad y la personalidad* del ser humano. Esta indagación es manifestada a través de dos líneas de acción y de sentido: la *identidad* y la *crónica social* de un mundo, el de la alta burguesía letonensa (Santander), allá por los años setenta, antes del advenimiento de la democracia. Una crónica "poco amable" indica el crítico M.A. Posadas (1985)¹². A pesar de la escasa simpatía de Pombo por ese mundo, en ésta y en las siguientes novelas, aparece la crítica a ese mundo burgués en el que vivió. Pombo mezcla la crítica atemperada con el humor y el perspectivismo para distanciarse y dar verosimilitud a la narración. Para el crítico más cercano a Pombo, Masolivier Ródenas (2004), en *El parecido* no hay personajes, sino "entes en busca de la realidad ontológica". El hilo conductor de la novela es "suave-mente realista", al que hay que añadir una "búsqueda angustiosa de identidad"¹³. Falta ser, falta sustancia en lenguaje de Pombo. Otro de los hermeneutas de la obra de Pombo, el W. J. Weaver, en el estudio que hace de *El parecido*, indica que "la esencia" de la novela es "la construcción de una apariencia, un parecido, de un joven fallecido, Jaime Vidal, que en último caso no es copia, sino una recreación personal de cada uno de los personajes más cercanos a él"¹⁴. Pombo también lleva a cabo, pero de una forma más lúgubre y amenazante, la confusión de lo real y lo imaginario en las conciencias de sus protagonistas, y en la misma instancia de su escritura. Pombo encabeza la novela con un epígrafe de *El sofista* de Platón, en el que se pone de manifiesto la dificultad para interpretar la verdad de las cosas frente a la representación de las mismas. Un tema recurrente en la narrativa de Pombo. El *Parecido* es la primera

¹² "El parecido", en *ABC Sábado cultural*, 13 de abril, 1985, p.IV.

¹³ En *Voces contemporáneas*, Barcelona, El acantilado, 2004, p.290.

¹⁴ En *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, Lewiston, N.Y. Edwin Mellen Press, 2003, pp. 49 - 50.

aventura de Pombo en el género de novela de detectives, y el texto tiene una contextura que cubre la sordidez.

El parecido tiene una pátina lúgubre y sombría que refleja un periodo de melancolía en los inicios de la narrativa pombiana. El texto que le precede es *Relatos*, y en él también es patente ese estado melancólico del escritor. En este texto todos los protagonistas están involucrados en actividades nefastas, de una forma u otra, en un contexto generalizado de intencionalidad maliciosa. Diríamos que todos son ajenos a todos porque ninguno de ellos ha querido abrir su conciencia al otro. Y como consecuencia de lo anterior, nadie conoce a nadie ni conoce nada: ni esposos, ni familiares, ni personas afines a los protagonistas. Al final de la narración, en un recordatorio de Jaime hacia su tío Gonzalo, el joven indica:

“Debe ser que no sucede nada en absoluto y que no hay nada porque ni las palabras casan entre sí, ni lo que hay parece que lo hay nada recuerda nada”
(p.195)

No sucede nada a ninguno de los protagonistas, apenas nada a nadie hasta que sucede. Y cuando sucede, parafraseando a Pombo, sucede lo que sucede. En *El Parecido* los protagonistas navegan por la sordidez y la miseria moral. Eso es lo que sucede en *El parecido* y ninguno es consciente de esa navegación.

Dejamos la introducción y nos adentramos en el tema de la investigación de esta tesis: la realidad del bien y del mal en la vida humana, en el ciclo. Y para ello vamos a hacerlo desde una perspectiva global. El mal y el bien están más visibles que el otro porque, entre otras cosas, el mal es más escandaloso, duele, escuece, por eso se nota más. El bien, por el contrario, es más discreto, apenas se nota, y por eso apenas se percibe, sólo cuando se carece de él.

7.3.2.3. La realidad del bien y del mal.

La narrativa pombiana recoge de una manera muy particular una reflexión sobre el tema del bien y del mal. Si no de una manera directa, sí indirectamente hay referencias en muchas de las novelas. Por ejemplo, “*Donde las mujeres* es un libro sobre la maldad: buenas maneras, buenos modales y pésimos sentimientos”, indicaba Pombo a Rodenas de Moya¹⁵. Y en otra entrevista que le hace I. F. Garmendía (2009), el novelista contesta de una manera más general: “Mis libros son analíticas del mal, de todos los coefi-

¹⁵ En “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera*, n° 209 (diciembre, 2001)16ª.

cientes de adversidad que pueden impedirnos a los seres humanos ser felices”¹⁶. *El parecido* también recoge esta realidad humana a la manera pombiana. La experiencia fundamental de Pombo consiste, por tanto, en la constatación de la realidad del mal a través de esos trazos indirectos de acción y de narración.

En la narrativa pombiana, lo que puede encontrarse son enunciaciones con valor de contraejemplo acerca del bien; referencias que denotan algo malo, como estado, proceso o juicio, expresiones para apoyar una idea. Con esos elementos bien puede esbozarse una configuración del bien y del mal. Sobre todo, la finalidad de Pombo es ofrecer a través de la narrativa un proyecto de vida, una manera de vivir desde lo que se es, asumiendo lo que es uno, donde el ser humano, todo ser humano, sea cual fuere su condición, orientación sexual y opción de la misma, sea autosuficiente y trascienda el devenir diario, afronte y supere la vulnerabilidad, debido a que estas instancias encierran al hombre en el error, en el desvivir, en la infelicidad, y lo alejan del bien. Y, sobre todo, le impiden forjarse un orden de acuerdo con un principio de verdad.

Dejamos esta aproximación global al bien y al mal, y nos adentramos en el gran mal, parafraseando a Kan, a través de la muerte. El gran mal que afecta a todo ser viviente, unos no saben que mueren, otros, los racionales, lo saben, y a pesar de saber que se mueren, que mueren los otros, se cometen barbaridades. Empecemos con el gran mal y la mala muerte. Esa experiencia que no gusta a nadie de los mortales.

7.3.2.4. El gran mal. La mala muerte.

“Un accidente parece contagiar el universo entero con el abultamiento sin medida de sus detalles nimios. Casualidades puras, coincidencias absurdas, marginales, se congregan imantadas, en torno al accidente, cobrando significación por relación a él, insignificantes partículas de objetos reales e irreales simplemente adyacentes” (p.140).

Pombo resume en esta cita todo cuanto ocurre en la novela. Un accidente ¿fortuito?, desencadena una cadena de situaciones personales. Heidegger indica que ante la muerte del otro, ante la certeza de la finitud, se anticipa en el tú viviente una plena conciencia de lo que ha sido, lo que es y lo que será. El incidente con muerte, muerte del otro, anticipa en los perso-

¹⁶ “Es una expresión que dije cuando escribí *El metro de platino iridiado*, pero mis libros, en realidad, son analíticas del mal, de todos los coeficientes de adversidad que pueden impedirnos a los seres humanos ser felices. Me considero un moralista”, en *Mercurio*, nº 108 (Febrero, 2009) 28, URL: http://www.revistamercurio.es/hemeroteca/downloads/mercurio_n108.pdf

najes de esta novela el problema de la finitud. Este fenómeno pone en crisis a los personajes que denotan unas vidas un tanto inestables.

La novela de *El parecido* está impregnada de muerte toda ella, de crisis, de fracasos. Las historias humanas de la novela descansan sobre ella. La novela empieza con el óbito de Jaime Vidal; el joven ha muerto aparentemente en un accidente de moto; en realidad no se sabe bien qué ha sucedido. Pombo presenta el hecho desde una triple perspectiva. Una cosa es lo que se dice (lo social), otra lo que se piensa (lo psicológico), y otra lo que ha sucedido de verdad (el fenómeno), que nadie lo sabe. La muerte va cerrando las vidas y las historias de este microcosmos de Letona. A partir de esta conciencia de la muerte de ese tú —Jaime— la vida discurre por otra dirección y empieza a tomar otro sentido, amén de hacer replantearse la existencia de otra manera a los que quedan durante tres largos días (tiempo de la novela). Al final de la misma, Gonzalo Ferrer, tío del finado, muere violentamente en manos de unos delincuentes, en la noche del martes, en el barrio lúgubre de Letona (pp.186-188). Los demás, no se sabe si aprenden de la situación y de su situación un tanto compleja.

La muerte es el símbolo del gran mal por excelencia, porque la muerte termina con todos y con todo lo de todos, sobre todo si es en carne propia. La muerte, dice Levinas, es la "no respuesta", porque el sujeto que muere ve su posibilidad de respuesta negada. En este sentido, la muerte es la negatividad. El "morir", que siempre se nos da como fenómeno, es el tránsito de un "rostro concreto" de un yo gesticulante, en este caso, Jaime, a la "máscara" inmóvil de ese tú que se ha ido. Un rostro que representa el alma sustancializada, en tanto se extingue, elimina la propia alma. La "máscara" carece de "anima", carece de alma, carece del envoltorio vital. Frente a esa no respuesta, surgen las otras: ¿qué quería decir Jaime, si nos quería engañar? (p.46), se pregunta Mati. Y van apareciendo los parecidos hasta el extremo de que la identidad del muerto, Jaime, parece constituirse con las percepciones de los otros, construyendo parecidos, sin serlo exactamente.

“¿Quién era Jaime, tu hijo Jaime, María?” Pregunta Mati a doña María (p.46). ¿Quién era este personaje se pregunta el lector en tanto va leyendo la novela y se va enterando de su vida? ¿Somos lo que aparentamos? ¿Aparentamos lo que somos? ¿Hay disfunción entre apariencia y realidad? Gonzalo Ferrer, en un momento de esos días tan aciagos después del funeral de su querido sobrino, responde a su esposa, Rosa, que todo lo que le rodea es una “falsedad demasiado larga para verla toda de una vez” (p.154). Esta es la palabra clave en la narrativa pombiana, y sobre todo en esta crónica novelada: la falsedad de unas vidas, el parecido que se ha construido en torno a unas existencias. Existencias falseadas. Lo falso, diríamos, es la falta de algo para ser de verdad. Lo falso aparece cuando no lo es, por eso hay en él engaño, fingimiento, simulación, falta de verdad, de realidad o de vera-

cidad, indica la RAE. El lector conoce hacia el capítulo VI, mitad del libro, que Jaime era ya un joven muy concreto y especial. Es un biófilo. Para el crítico Wesley J. Weaver, Jaime es “la entidad más vital de la novela”, de ahí que haga un planteamiento filológico en el cual, el apellido Vidal, “vida-al”, respondería a “una entidad sujeta a la vida”, frente a la voz “mortal” que sugiere “sujeto a la muerte”¹⁷. Jaime es un personaje de la narrativa realista, como Ignacio en “Tío Eduardo” (*Relatos*), o César Quirós en *Los delitos*, y tantos otros personajes, atraído por la vida y la alegría. En él –en ellos, diríamos– no cabe el remordimiento o la culpa que atenazan a otros personajes existencialistas de la narrativa, sobre todo, a los mayores, Gonzalo Ferrer (*El parecido*), Eduardo (“Tío Eduardo”, *Relatos*), Gonzalo Ortega (*Los delitos*). Él no tiene ninguna aversión hacia sí mismo, al contrario, se orienta en la vida hacia su plenitud. Jaime ha hecho suyo el espíritu biófilo, desarrollado en la *Ética spinoziana* (IV, *Prop. XLI*), en donde ese amor a la vida por medio del placer no es en sí mismo malo, sino bueno. Por tanto hay que tener amor a la vida. Sin embargo, al margen de su planteamiento existencial vitalista, hay rasgos oscuros. Varias pinceladas un tanto impresionistas dicen mucho de Jaime.

Jaime Vidal no es copia sino una recreación personal de cada uno de los personajes más cercanos a él: Gonzalo Ferrer, tío, y secretamente enamorado de él, doña María, su madre, Pepelín, el chófer y Mati, su esposa. A cada recreación de aquellas se unen otras más alejadas que recorren toda la sociedad letonense. Unas, emergentes y conocidas en parte en el funeral, primer capítulo de la novela, de ese microcosmos burgués, otras conectadas con un tejido social fronterizo, chulos, etc. El lector se va enterando de ciertas zonas umbrátiles que arrastran los personajes que cuestionan su eticidad. Y en la rememoración, *córpore insepulto*, van apareciendo signos de esa falsedad, de ese parecer sin ser de verdad lo que habría de ser.

El eje de las recreaciones es Jaime. ¿Es el Ignacio del cuento “Tío Eduardo” de *Relatos*? Hijo solo, madre dominante, padre pasivo, hijo de un “papá-mamá. Benévolo, infiel, llorica, arrepentido, goloso, [y] amigo de todo el mundo” (p.72). Así veía doña María a su marido Joaquín Vidal, padre de Jaime. Jaime “había acabado el bachillerato” y vivía por entonces en la casa con sus padres, cuando la muerte se precipitó sobre su padre. La respuesta que da el narrador es lineal: “no pareció acusar tampoco recibo del fallecimiento” de su padre (p.73). Se sabe que “se había acentuado al crecer su belleza y su chulería” (p.73). Y por otro lado, “no parecía dispuesto a iniciar seriamente ninguna carrera aunque se había matriculado en la Universidad de Letona y seguía más o menos un curso de Letras en ella” (p.73). Jaime responde igual que otro personaje burgués, realista, decimonónico, de Gal-

¹⁷ En *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, o.c., p.50.

dós: Juan Santacruz (*Fortunata y Jacinta*), o al Ignacio de “Tío Eduardo” (*Relatos*) capaces de aparentar ser lo que no son en la realidad. Para Doña María, Jaime era su propio reflejo. Su belleza “se había acentuado, al crecer, –en la cual doña María se veía reflejada- y su chulería” (p.73); amén de la ironía en versión amplificadora, embellecida de su propia ironía. “Lo que se es, se ha sido siempre o no se es nunca”, pensaba doña María. Y contaba con que su hijo “creciera o llegara a ser cosa distinta de quien ya era por naturaleza desde siempre” (p.74). Jaime Vidal es la propia imagen de su madre.

Para los otros agonistas, Jaime Vidal es un personaje muy vitalista, pero con algunas sombras acentuadas. Una serie de focalizaciones definirán al personaje eje de la novela. Cada uno lo ve desde una perspectiva diferente: esposo, compañero de correrías, etc. Un ser versátil, polifacético y acomodaticio. Su esposa Mati hace una afirmación importante: “Nadie era nada para Jaime. Sólo él mismo”. Es decir, las personas eran transformadas en objetos, por eso, Jaime se servía de ellas para sus objetivos (pp.76-77). Así lo percibe su esposa Mati, y así lo hace saber a su madre. En el capítulo quinto, al final, Mati pregunta a su suegra María: ¿Quién era Jaime? Pregunta que responde ella misma: “Jaime no dejaba ver bien”; “hablaba mucho” (p.46); y “no era de fiar”. Como joven “estaba bien, eso sí, muy bien, muy bueno”; incluso “eran entretenidas sus rarezas”. Sin embargo, “lo mejor de Jaime eran, en realidad, sus sucedáneos. Su madre, por ejemplo” (p.44).

Para el motorista, esa figura anónima que emerge en la negra noche ante Gonzalo Ferrer, como “agigantado, amenazador”, el fallecido, le indica, que no tenía buena visión de él. “El Jaime ese yo le conocía. Era un cara” (p.83). “Le conocía lo suficiente”. Jaime se reía de todo y de todos; hasta “se reía de usted también. O de alguien parecido a usted, alguien a quien Jaime aplicaba su nombre” (ibid), Gonzalo, indica el motorista. Y para Pepelín, el chófer de la madre, era el semejante, el parecido, con el que se puede intercambiar. Con “el hijo aquél, -somos iguales él y yo, había pensado-. Había una relación un tanto ambigua entre el señorito y el criado de la misma edad. Al final, en una escena confusa, casi onírica, Pepelín es confundido con Jaime.

“veía una admirable identidad maternal que nadie, excepto él mismo había jamás advertido. Todo, incluida su relación y camaradería con el Jaime a-quel que rondaba la casa como un animal a la vez peligroso, fascinante y confuso, todo, absolutamente todo lo demás había sido accidental” (p.155).

El mal se presenta muchas veces bajo la apariencia de la belleza para subyugar y atrapar en sus garras a las presas fáciles de cazar.

Jaime no solo fascinó con su belleza y su palabra a Mati, a Rosa, a su tía, y a su madre, sino también a su tío Gonzalo y a Nando. ¿Otro Shereza-

de, como el Ignacio de “Tío Eduardo” en (*R*)? Jaime es consciente de todo ello, y sabe sacar partido de la situación. Por esa razón, su esposa Mati confesará que Jaime no es de fiar. Con sus tíos sabe qué hacer. A su tía Rosa “reavivó su lado infantil, casi pueril, de colegiala”. Su tío Gonzalo “se sentía físicamente atractivo, él mismo, al contemplarse, al discutir con él [Jaime]”. Todo cambió cuando Jaime ya no exhibía sus conocimientos de Literatura Universal, ante su tío, sino su encanto (p.51). Y Jaime “verificaba, una ocasión tras otra, la ambivalencia emocional [y] sexual de Gonzalo Ferrer” (p.51). Jaime juega con su tío y con sus sentimientos como lo hace con los demás. La relación ambigua la fuerza tanto que hace vivir a su tío en tensión, porque sabe que Gonzalo “no cruzará nunca por sí solo el fertilizante espacio verbal del sobreentendido donde ambos eran a la vez cómplices y no ejecutores de acto sexual ninguno” (p.51). Nando Terrán también guarda en su corazón el aguijón de Jaime. Después del funeral, con unos cuantos tragos de alcohol de más, confiesa delante de Pepelín: “Estoy jodido... viviendo así se tenía que matar, tiene la culpa ella... tiene la culpa ella, toda la culpa puta, nadie nunca me ha querido...” (p.28). ¿Quién es Jaime de verdad?

La muerte traerá la recreación de Jaime. Y puesto que ya no pueden referirse a alguien concreto, empieza a aparecer la ficción, la recreación de Jaime convertido ahora en “otra cosa”, algo autónomo. Eso pasa también a Eduardo cuando muere Adela, su esposa. Eduardo construye un “parecido” que no tiene que ver con la realidad, Adela. Los “parecidos” contruidos entorno a Jaime nada tienen que ver con la verdad Jaime, no son semejantes a lo que dicen asemejarse como recuerda Platón. Se sabe que Jaime ha mostrado a cada uno una forma de ser que le ha convenido. ¿Quién era Jaime? Jaime ha hecho como Celestina (*La Celestina*) con aquellos que le reclaman en su necesidad, ha hablado a cada uno con las palabras que deseaban oír, por eso se han encontrado con diferentes Jaimes. ¿Cuál es el verdadero? ¿Cuándo decía la verdad? ¿Cuándo se mostraba el que era? Cuando Mati se da cuenta de que Jaime ha engañado a todos, pregunta a su madre: “¿Quién era Jaime, tu hijo Jaime, María?”. Y sin esperar respuesta le espeta: “ ¿Qué quería decir, si nos quería engañar o qué” (p.46). ¿Acaso Nando Terrán fue el único que le vivió real? ¿Estamos los lectores ante una adrotopia encubierta, invisibilizada por miedo a la madre?

Se han visto las diferentes caras de Jaime, el héroe de las mil caras. Para unos: Maite, Gonzalo y Pepelín, hasta Nando, que lo contemplaban desde la belleza, Jaime es el atractivo joven, jovial y vital, que llena la vida con su figura, palabra y cariño, ¿amor? Para otros, que lo contemplan desde la ética, es un ser despreciable, se aprovecha de los demás en cuanto puede y convierte a la persona en objeto. Para Nando Terrán que lo contempla desde el afecto ha sido como un amante, el único que le ha querido. Buen hijo para doña María y algo distante para su padre, el Sr. Vidal.

¿Qué queda después de la muerte? Según la crónica pombiana de *El parecido*, el lector se encuentra con un personaje, Jaime, peculiar. Al igual que Dionisos, viene a representar lo impulsivo, lo excesivo, lo desbordante, la afirmación de la vida, el erotismo y la orgía como culminación de este afán de vivir, ese decir sí a la vida a pesar de todos sus dolores. La integridad moral del joven Vidal es, sin duda, sospechosa en esta historia macabra de embustes entre unos y otros. Jaime responde al hombre estético de Kierkegaard, es decir, a un modo de concebir y realizar la propia existencia en un momento y lugar concreto de una vida. Aquí estamos ante un joven, un donjuan, que utiliza a cada uno en cualquier momento para beneficio propio. Las personas son convertidas en objetos con tal de conseguir su objetivo, sea varón o mujer, sea familiar, amigo o pareja. Y como posee un gran atractivo, *seduca* al otro, fascinándolo (Mati, Nando, su tío), se empasta con él, succionándolo y entregándolo a una forma exaltante de *vértigo*: erotismo, violencia, ambición, etc. Al arrastrar al otro como una víctima, “hace definitivamente inviable instaurar la relación de distancia que permite crear el campo de libre juego en que vive, se desarrolla y perfecciona el ser humano”¹⁸. Ante este hombre inmediato, absurdo (Camus), surge la pregunta: ¿ha habido accidente o el accidente ha sido un suicidio? Mati, la amante, llega a confesar a Pepelín en una noche cargada de recuerdos, palabras, y confesiones maliciosas:

“(...) he aprendido a sacar de mentira verdad... A lo mejor no fue un accidente. A lo mejor se tiró contra la pared adrede. La moto no era suya, me parece. Esta casa influye...” (p.64). “Había, abstractamente, previsto un caso así – un accidente, un suicidio, un homicidio–: un caso sangriento en cualquier caso. Porque Jaime no era de fiar” (p 44).

A nuestro juicio Mati no va desorientada. Nos inclinamos a pensar en el suicidio. Y lo hacemos porque creemos que en Jaime encontramos un vacío existencial muy acusado, amén de una falta de sentido enorme.

La muerte hace acto de presencia en la novela, no solo con la muerte de Jaime, el ausente, sino también a través otras muertes: la muerte violenta de Gonzalo Ferrer (pp.186-187), el aborto de Mati, la esposa de Jaime Vidal (p.44), y la muerte natural a través de la enfermedad, el cáncer del padre de Jaime Vidal, Joaquín Vidal (p.73).

Los elementos homotextuales tienden en Pombo hacia la mala muerte. En los relatos iniciales del exilio los personajes tienden a morir y algunos de mala muerte, alguno que otro es homosexual. Eduardo muere solo, anciano; cuando su *afarie* con Ignacio tiene setenta años (*Tío Eduardo*);

¹⁸ López Quintás, A., *Cómo formarse en Ética a través de la literatura. Análisis estéticos de obras literarias*, Madrid, Rialp, 1994, p. 96.

Luzmila, parecido, sola y mayor (*Luzmila*). Hay dos personajes: Martín (*El regreso* [II]), y Adela (*El puente*) que se suicidan. *El puente* termina con que Adela “tomó todas las píldoras que tenía guardadas” (p.90). Y en *El regreso* [II] Pombo insinúa que Martín Herrero también muere (p.78)¹⁹.

En el ciclo de la insustancialidad la muerte está presente, la mayoría de los protagonistas mueren de una manera anómala. En *El parecido*, Jaime ha muerto en accidente ¿o suicidio? Gonzalo Ferrer muere en manos de unos delincuentes en la noche oscura de Letona, dónde antes ha visto el amor (eros) que se profesaba una pareja. Después de deambular sin rumbo por las calles de Letona durante tres días: domingo, lunes y martes; días que sucedieron al funeral de su sobrino Jaime, días de reflexión, de culpabilidad y de síntesis existencial. Cuando ha llegado casi al fondo de su ser, y ve qué ha hecho con su vida, entra en la muerte a manos de dos chiquillos delincuentes. En vez de entregarse, eros, le sumergen en el thánatos de una manera cruel. “El grado de brutalidad se determinó por las patadas ésas, que desfiguraron a Ferrer del todo” (p.188).

Gonzalo Ferrer es el protagonista principal de esta crónica. Se sabe que era un escritor homosexual, como otros personajes pombianos de este ciclo: Pancho García en *El hijo*, y Gonzalo Ortega en *Los delitos*, notable, acaudalado, ambiguo y poco dado a la vida,

“vivía relativamente aislado en Letona. Una relativamente común mezcla de timidez y orgullo le hizo retirarse muy pronto del ajetreo social de la literatura” (p.50).

La literatura es un medio de enmascarar la irrealidad de su vida emocional y afectiva, amén de llenar ese vacío en el que vive. El narrador indica que Gonzalo Ferrer

“logró transformar en fecundidad narrativa su sexualidad ambivalente” (p. 50).

Estaba casado con Rosa, pero como en tantas parejas heterosexuales de Pombo, el matrimonio no se había consumado. “Gonzalo, -indica el narrador- no piensa nunca en Rosa, sino, más bien, alrededor de Rosa –o en la Rosa negada aunque posible, especulativamente al menos, que hubiera habido de haber sido para él Rosa, siquiera un día, alguien amado–” (p.21). Gonzalo es la prolongación de tío Eduardo (*R*) y su esposa Adela. Desde una perspectiva ética, llega a pensar, con ironía, que

¹⁹ Todos los personajes mentados anteriormente pertenecen al corpus cuentístico *Relatos*.

“su vida era estrictamente lineal y que no había en ella contradicciones reales: sólo ese desfase imperceptible del comportarse, como si amara a Rosa sin amarla” (p.50).

Poco dado a la risa, a la alegría; taciturno, triste, aislado y encerrado en sí mismo; ensimismado y atormentado sexualmente.

“Su sentimiento de culpabilidad respecto a Rosa no respondía, por supuesto, a infidelidad ninguna” (p.50).

Aislamiento, ensimismamiento y tormento sexual. No es de extrañar que esté culpabilizado. Como recuerda A. Hesnard, el encerramiento excesivo en sí mismo desencadena una culpabilidad excesiva. Desde esta perspectiva, la cerrazón y el ensimismamiento llevan consigo la muerte, mientras que la vida está en la apertura a los demás. Aunque el otro pueda suscitarme angustia, miedo, o el infierno, la vida está con los otros; la alegría, con los demás. La alegría es vida, la tristeza es muerte. Quizá el gran pecado, entre otros, de Gonzalo Ferrer haya sido no vivir la vida desde lo que es, con alegría y con gozo de corazón, como le pasó al pueblo hebreo (Dt 28,47).

Ciertos personajes pombianos tienden a vivir sentimientos incestuosos. Tío Eduardo transfería sus deseos no a su esposa Adela sino a su sobrino Ignacio. Los deseos de Ferrer no terminan en su esposa Rosa, sino en su sobrino Jaime. Y Gonzalito en *El metro*, ciclo de la religación, tampoco terminan en otro, sino en su sobrino Pelé. ¿Existe alguna razón para pensar en alguna experiencia incestuosa en la juventud pombiana? Gonzalo Ferrer está enamorado de su sobrino Jaime de una manera obsesiva. Tanto es así que llega a obsesionarse con él, hasta el punto de preguntarse en situaciones concretas, qué hubiera hecho él (p.97). Este amor, por otra parte, es sabido, pero no correspondido por parte del sobrino. Jaime sabe qué sentimientos tiene su tío hacia él.

“Jaime sabía que Gonzalo no cruzaría nunca por sí solo el fertilizante espacio verbal –la nueva y brillante irrealidad– del sobrentendido donde ambos eran a la vez cómplices y no-ejecutores de acto sexual ninguno” (p.52).

Al final de la novela, antes de morir, Rosa, su esposa devota, que le quiere, intenta ayudarle. Sin embargo, Gonzalo se ha encerrado en sí mismo, no sabe salir de la situación en que está, y no quiere hacerlo, y rechaza la ayuda. “No tengo nada que decirte, Rosa, ya lo ves”. Ferrer es uno más de estos personajes de Pombo del ciclo de la insustancialidad que está falto de voluntad para ir más allá de la situación en que está metido, tanto a nivel emocional con su sobrino, como a nivel individual, un vacío interior le invade

y le lleva a la nada. Ferrer se ha convertido en un ser enajenado, no dueño de sí, sino en juguete de una voluntad superior: Jaime.

Ferrer, como pasará a García en *El hijo*, es incapaz de distinguir la realidad de sus propias percepciones atormentadas, de la verdadera realidad. Por el contrario, Jaime, sí lo sabe, como también lo sabe Ignacio con tío Eduardo. Y como no hay separación entre ambas percepciones, la cerrazón, incomunicación, el remordimiento y la culpa le atenazan y le llevan a una huída desesperada que acabará en la muerte. No es de extrañar que responda al motorista, símbolo de la muerte, encontrado fortuitamente en ese devenir desesperado, que se le ha ido la vida: ¡la ha perdido! (p.86), y por eso no sabe qué hacer con ella, ni dónde ir, sino a la muerte, lugar de descanso y exculpación. Gonzalo Ferrer es asesinado por dos delincuentes de los submundos de Letona, “lo que equivale a un deseo de muerte” (Fajardo). Surge una pregunta, ¿es una muerte buscada? ¿Hay un suicidio encubierto? ¿Estamos ante un personaje, Gonzalo Ferrer, con tendencias necrófilas? E. Fromm y T. Cooper²⁰ aclaran que cuando eros no se desarrolla adecuadamente merced a condiciones psicológicas inadecuadas, amén de sociales, se repliega y emerge thánatos con tal fuerza que lleva a la persona a la muerte. A saber,

“(...) el instinto de la muerte es un fenómeno maligno que crece y se impone en la medida en que Eros no se despliega. (...) El instinto de la vida constituye la potencialidad primaria del hombre; el instinto de la muerte es una potencialidad secundaria. La potencialidad primaria se desarrolla si existen las condiciones apropiadas para la vida, así como una semilla sólo germina si existen las condiciones adecuadas de humedad, temperatura, etc. Si no existen las condiciones adecuadas, aparecerán las tendencias necrófilas y dominarán a la persona”²¹.

Según los críticos literarios y los psicólogos mentados, y los otros personajes, la muerte de Gonzalo Ferrer sería una muerte anunciada. Para unos, porque “no existen las condiciones adecuadas, [por tanto] aparecerán las tendencias necrófilas [que dominan] a la persona”²². Para el mismo protagonista porque

“Lo mismo que se escribe un libro, frase por frase, capítulo tras capítulo, imaginé yo una vida. Era una muerte lo que iba inventado. Y salió por fin una muerte idéntica a la mía, idéntica a la figura incompleta, embellecida y desproporcionada... mortal que yo inventaba” (p.154).

²⁰ En *Las dimensiones del mal. Las perspectivas actuales*, Bilbao, Ed. Mensajero, 2009, pp.180ss.

²¹ En *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*, México, F.C.E., 2006, pp. 52-53.

²² E. Fromm, o.c., pp. 52-53.

Y para otros, porque la muerte de Ferrer es “un final que tiene tanto de novela como de realidad passolinana, [puesto que él] termina miserablemente, víctima de un crimen cuya turbiedad estará más en la mente de los otros que en la trivialidad terrible de los hechos” (Alfaya, 54). Si no el bulo letonense a través de las palabras de la policía de Letona:

“Del Ferrer se decía lo de siempre: que era maricón. En Letona no somos especiales: mala leche a punta pala. Eso se decía: que en fino, pero en sí, que maricón. Y era. ¡Faltaba más! La mala leche siempre es verosímil” (p.190).

La muerte de Ferrer sería la síntesis de sus propias maquinaciones ilusorias que le llevan a la nada: la muerte. ¿Estamos ante una historia de amor? ¿Una “tortuosa historia de amor, casi desesperada”? (Alfaya, 54).

La muerte indigna también hace acto de presencia desde otro punto de vista: el aborto. Esta muerte está relacionada con el personaje literario, Mati. Ésta es una desvergonzada que está por encima del bien y del mal. Es un personaje superficial, simple, y ligero de mente. Según Jaime, Mati está “uncida a las pasiones por falta de ideas claras y distintas” (p.41). Para ella, Jaime es un semental guapo, que está muy bien, que le proporciona placer. Jaime “estaba muy bien, muy bueno. Así son los chicos. Casi todos los chicos están como un tren” (p.44). Así piensa y así se expresa Mati. Jaime era un chico bien que le caía bien. Pero lo mejor de Jaime eran sus sucedáneos: su madre, y, sobre todo, su dinero; “será feo decirlo, pero el dinero es el dinero” (p.44). Jaime era “la pasión más inconfesable y flor de un día” (p.41). Pasado el ardor sexual, se convierte en eso, “flor de un día”. Por eso, confiesa Mati, “apenas nos veíamos los últimos seis meses, y yo lo prefería”; “yo estoy con otro chico ahora, amigo de Jaime” (p.46). Mati había sido un objeto adherido a la burlona masa verbal de Jaime (p.42); es decir, la chica de Jaime. Y se había convertido en la máscara heterosexual que Jaime necesita ante sí, su madre y la sociedad letonense. En un momento en que Pepelín recuerda el encuentro entre él, Mati y Jaime en una discoteca:

“(...) Les vio un día a los dos, a Jaime y a ella amartelados. Había otros muchos en el mismo grupo. Nada era, a la vez, tan inadecuado a la personalidad de Jaime, pensó Pepelín en aquella ocasión, como <aparecer amartelado> y nada más adecuado a su vanidad o su crueldad que martillear, apareciendo amartelado, en figura, en representación, en enigma, en la conciencia ajena, celos” (p.60).

Jaime usa a Mati para aparentar ser lo que no es, y ella a él para ser lo que no es. No les unía nada más que el uso mutuo. No le unía nada a Jaime que no fuera lo estético, el sexo y el dinero. Fuera de la satisfacción se-

xual, de la reducción a objeto de placer, nada, la nada. En esos días aciagos para todos después del funeral, Mati va a casa de doña María. Y allí se encuentra con Pepelín, el parecido no solo para doña María, sino también para Mati. Ésta siente y vive a Pepelín como un sustituto imperfecto de Jaime, al cual desprecia maliciosamente como lo hacía con su amante. No quería a Jaime pero se acostaba con él porque estaba bueno. Desprecia a Pepelín: “Eres raro tú también. Te pareces a Jaime un poco. También era raro Jaime. ¿Eres marica de verdad?” (p.62), y quiere acostarse con él porque está bueno: “A mí me gustas, seas marica o no” (p.62). Gusta de ir con los hombres para que la satisfagan. En esa conversación nocturna entre Mati y Pepelín en casa de doña María, Mati confiesa al chófer:

“(...) Yo conocía uno así. Menos guapo que tú. Viví con él cosa de un mes. Era muy serio. No tenía más familia que su tía, o alguien, la madrina... Era también mayor que yo... nunca jodimos, ni una sola vez siquiera, ni tocarme, ni los pechos; me tocaba la mano, la estrujaba, era una cosa tonta, le dejé al aburrirme” (p.65).

Y con Jaime, ¿qué?

“Normal, ¿en la cama, te refieres? Normal. Bien. Ya te digo [-indica a Pepelín-] que me gustaba. Era raro, lo único. Por eso lo dejé. Lo dejamos los dos. Era todo hablar. Hablar. Estaba harta” (p.65).

Es una ninfa lasciva insatisfecha que va detrás de los machos para que satisfagan su sed sexual. Mati es malvada y maliciosa. Es avisada por Pepelín de que sus propósitos malignos no se cumplirán. “No vas a sacar nada. Pierdes el tiempo” (p.69), indica el chófer en un momento de la novela. Es un personaje que no está aureolado precisamente con virtudes. Es irónica, “la doble vía verbal” y su “refugio” (p.63), pero sobre todo, recuerda el narrador, es “falsa” y de “falta de ideas claras”. A saber:

“Traicionar a Jaime –delante de Jaime y precisamente con un amigo de los dos– ¿no es, en realidad, lo que Jaime quería? ¿No contaba con eso Jaime?... <Una veta de infidelidad hace más dulce la natural fidelidad entitativa de los seres humanos, había llegado a pensar Jaime en una ocasión. <Gracias a Jaime –piensa Mati ahora a la vez que extiende su pierna hasta tocar la cadera del chófer– he aprendido a sacar de mentira verdad. Pero a la vez no sé, de verdad, qué es verdad o mentira en cada caso” (p.64).

Las citas describen a un personaje un tanto vacuo, vicioso, sobre todo adicta a los hombres, si es posible mayores que ella, ¿una inseguridad?, sin escrúpulos que busca el beneficio en todo momento. Por ello, “quedar embarazada fue un descuido que la propia Mati había lamentado”, y, matiza el

narrador, en el fondo” por razones no muy distintas de las de doña María” (p.44). Es decir, que entre ella y María hay algo en común: personal, como mujer, y matrimonial: las dos sentían desafecto por sus respectivas parejas; las dos odiaban en el fondo de sus corazones a los hombres con quienes yacían. Por eso también, en el fondo de sus respectivos corazones, las dos se detestan, porque son iguales. Versen es estar ante un espejo. “Abortar le hizo sentirse inverosímil y culpable” (p.44). Mati es tan banal que llega a decir que “la culpa es una idea fija” (p.43).

La muerte del Sr. Vidal es significativa porque tiene relación con otra muerte ignominiosa; la muerte de Adela en “Tío Eduardo” (*R*). Cuando Adela, esposa de tío Eduardo en el cuento, muere, se encuentra sola, sin la presencia consoladora de su esposo; éste se había marchado de viaje, dejando moribunda a su esposa, con la criada doña María. En *El parecido*, cuando la muerte se precipitó sobre el Sr. Vidal, indica el narrador, “doña María no vio alterado en nada su desprecio, odio, o lo que fuese” hacia su marido. El último gesto de su esposo, un tanto evangélico, recuerda el narrador al ladrón de Lc cuando dice a Jesús: “Acuérdate de mí cuando estés en tu reino” (23,42). Pombo, más inmanente, transforma la situación en: “Acuérdate de mí como soy ahora, María, no como antes”. Y este gesto le pareció “el gesto resumen de la vida de un cobarde” (p.73). La síntesis del cuento “Tío Eduardo” y el fragmento de la muerte del Sr. Vidal en *El parecido* serán la trama de la novela *La fortuna de Matilda Turpen* (2006).

La referencia a la muerte a través de símbolos también es patente. El motorista vestido en su totalidad de negro aparece en la negra noche de Letona, y lleva a Gonzalo Ferrer, en la negra noche, a ninguna parte: “¡Quién eres! Pombo podría ser calificado de escritor maldito porque mata a muchos de sus personajes, principalmente por su ambigüedad sexual. Ya en la narrativa del primer Pombo, la muerte hace acto de presencia, como suicidio, en *El regreso* (II)²³: “El silencio mortal se deshace ahora que la muerte va a ocupar las últimas horas de Martín Herrero” (p.72). Será a partir de la narrativa insustancial cuando el suicidio estará presente en sus novelas. Una obsesión que recorre las páginas de *El parecido*, *El héroe* y *Los delitos*. La muerte se ha llevado a Jaime Vidal, personaje ambiguo en la novela. Se lleva también a su pareja platónica, Gonzalo Ferrer, bisexual, y, a la vez, al distanciado²⁴ padre de Jaime y odiado esposo, Sr. Vidal.

Dejamos la muerte como ese gran mal que azota a todo ser terrestre y afrontamos una dimensión del ser humano: el equívoco. El ser humano se puede equivocar al tomar decisiones porque es un ser posible, y en esa posi-

²³ La numeración es personal; el fin es la diferencia entre uno y otro cuento.

²⁴ En muchas familias donde hay hijos homosexuales, las relaciones entre padre e hijos no son buenas. En la mayoría de ellas, la madre se inclina más hacia el hijo que hacia el marido. La madre intenta tapar por todos los medios la situación.

bilidad va articulando lo que es: un hacedor. En su vida hay aciertos y desaciertos. Los héroes pombianos parecen que no llegan a pensar qué pueden hacer dentro de sus posibilidades. En consecuencia, y a nuestro juicio, sus vidas se han convertido en vidas torcidas. ¿Por qué? Esta respuesta intentaremos responderla en el siguiente capítulo titulado así: Vidas torcidas.

7.3.2.5. Vidas torcidas.

En torno a la muerte surge la novela *El parecido*. La muerte de ese tú, Jaime, ser querido, pone irremediabilmente ante el misterio de la vida, las miserias de la vida y las miserias de mi vida. La muerte hace filósofos a los hombres, pensadores sobre el sentido de la vida, de mi vida, de las relaciones y del amor. La muerte de Jaime ha venido a remover la vida y las conciencias de este microcosmos letonense, la familia Vidal, espejo y *parecido* de un microcosmos cualquiera de la vida real. Cada ser humano, de alguna manera, reflexiona acerca de la vida, su vida, y el sentido de su vida y de la vida. Y dentro de ella, se enfatiza en las relaciones personales. ¿Cómo les ha ido a cada uno? Y cada uno entra en su corazón y ve qué ha sido su vida hasta ese momento. “¡He perdido toda mi vida!”, contesta Gonzalo Ferrer al motorista; “¡no sé dónde ir!” (p.86). Y “el motorista vio frente a sí un hombre de no mucho más de cincuenta años, ojeroso, cuyos ojos, fijamente clavados en los suyos, no parecían verle a él mismo. <Como un ciego> pensó el motorista” (p. 86).

La muerte rompe, desgarrar, y el duelo reclama zurcir los rotos y desgarros del corazón que ha ocasionado, amén de todos aquellos descosidos del pasado, que hacen emerger, y es necesario sanar. El corazón de doña María está seco, estéril, dolorido y culpabilizado. ¿Por qué? Pombo, usando la técnica del perspectivismo, presenta la realidad María desde tres polos diferentes: lo que se ve: “las personas del centro, pues, y el otro lateral, quedaban raros, de perfil al altar mayor, arrodillándose y sentándose torcidos, por pura cortesía milenaria a la antigua posición del sagrario” (p.12), “desde nuestros sitios solo veíamos su espalda” (p.11). Lo que no se ve: Doña María, “agazapada bajo la escalera ha permanecido hasta que por fin Pepelín ha salido de la habitación de Mati y regresado a la propia. Se ha retirado a su dormitorio. La pieza que les faltaba a todos soy yo misma, piensa doña María” (p.69). Y lo que se piensa de lo que se ve y no se ve: “a doña María se adjuntaban pasiones más violentas y más grises. Nada paisajístico en su alma. Un amor abrasador, un odio abrasador —cualquier cosa de una sola pieza— Letona pensaba era lo propio” (p.17).

¿Cuáles son los planos desde los que se ve a doña María? María toma relieve a la luz de su hijo Jaime. Desde esa perspectiva es vista en la ficción

literaria como mujer, como esposa y como madre. La descripción viene a ser como esas imágenes evangélicas en las que María es un todo con su hijo rebelde, Jesús, sin referente paternal alguno. La María de *El parecido* es también esa María con su hijo rebelde, Jaime, ahora muerto. La imagen mariana es como esa piedad desconsolada, sin hijo, muerto en accidente, inmersa en la soledad, en el luto y en la culpa. Las imágenes que aparecen van desde la intimidad, desde la interioridad y desde la percepción de todos, hasta los planos de reflexión moral y epistemológica.

¿Quién es y cómo es María? María, de joven, “había viajado muy poco”, comparado con lo que habían viajado las personas de su clase. “Nunca tuvo íntimas amigas, ni confidentes de ninguna clase”. “Se acostumbró a estar sola y de estar sola le vino la costumbre de hablarse a sí misma en voz alta” (p.123). “Vista desde fuera resultaba muy guapa, oscura y blanca, ebúrnea y áurea y negra ya de niña, pero en realidad, muy lejana, en realidad muy triste” (p.125). Las monjas, en el internado, la tenían por santa. “Alma tiene de Santa Fundadora, cuchicheaban en la recreación o al echar una parrafada en clase”, incluso la llamaban ya “La Reverenda Madre María del Divino amor de Dios” (p.129). Sin embargo, los chicos preferían verla “o hablar de ella que hablar con ella cara a cara” (p.125). Razón: “forzaba un poco, demasiado quizá, sus ironías e ingeniosidades verbales para resultar enteramente deseable de muchacha” (p.125).

Hacia los veinticinco años, su padre, viudo (su madre murió siendo ella muy pequeña), la llamó para discutir su matrimonio “de hombre a hombre” (p.126). Y al padre le espetó tal discurso sobre lo varonil y, sobre todo, lo viril, que el pobre se quedó sin habla y un tanto pasmado y espantado de oír lo que oía a su hija.

“Un hombre, como tú dices... siempre en la misma proporción: uno, lo justo; todos, mucho. Si quieres que te diga... lo que me gusta de verdad, papá, es la función del sexo masculino. Lo que pueden hacer gracias a mí, no puedo hacerla sola yo. Por bien que me figure un hijo mío, por ejemplo, no puedo figurarme todos los detalles, siempre acaba por ser figuración, igual que la anterior...” (p.127).

¿Qué le hacía tan distante, diferente, hasta el punto de que hablaran de ella en lugar de con ella? Parece ser que es el otro, la alteridad. “Tener que hablar con alguien que yo nunca pude figurarme” –decía María– “¡eso es lo horrible!” (p.125).

María, esposa de Joaquín. Como esposa no le fue mejor que de soltera. Se casó con un *bankable rish*. Éste tenía todo, hasta el parecido de un señor (p.128). Parecía un hombre “fácil”. Y por fácil entendía, María, que “Joaquín Vidal iba a lo suyo, los negocios, no haciendo esfuerzo –por lo menos aparen-

temente— por parecer distinto, o ser distinto, de su función viril abstractamente considerada” (p.129). Y María pensó: “Este va a lo suyo. Igual que yo. También yo voy a lo mío” (p.129), y por eso, éste me conviene. A diferencia de las otras mujeres jóvenes como ella, que hablaban de sus maridos con frecuencia, María “olvidó a su marido por completo” durante la época de gestación (p.132). Tal es así, que su marido, Joaquín Vidal, llegó a decirle: “No te dejas querer, ni cuidar. Yo estoy de sobra” (p.132). “Tu papaíto te compró un semental, ¿no es así? Hubiera sido más elegante alquilarme por una temporada” (p.133).

En la segunda parte del capítulo IX, dedicado a doña María y esposo, se hace un repaso retrospectivo de las vidas de ambos, sobre todo de la juventud de María, del casamiento y el porqué del mismo, y de la vida marital de ambos. María, igual que Pleberio que se lamenta después de la muerte de su hija Melibea haciendo una síntesis de lo hecho y dicho, también hace lo mismo, solo que sin dolor, ni calor, ni color, “no puedo recordarte, Joaquín” (p.135), por eso no puede sentir “ningún dolor, ni tristeza, ni compasión” de ti (p.135). Sabe que “un estado único de repugnancia general hacia su marido” (p.72) le había acompañado siempre. Se había confesado de eso y también de lo otro: “he odiado a mi marido” (p.71). “¿Por qué te odiaba, entonces?” (p.136) se pregunta María. “Nadie odia con razón, ni yo tampoco. ¿Por qué entonces?” (p.136). Quizás fuera porque “era machista yo y feminista tú”; o quizás porque “tú sí que eres igual que Pepelín. Hasta parecías un poco... de la cáscara amarga, gay —que ahora dicen—” (p.137). Y en la soledad de su soledad pronuncia esas palabras que tanto pesan: “Estoy un poco sola. No hay, de verdad, ni Dios ni nadie. Es más fácil así” (p.137).

María, madre de Jaime. La muerte lleva implícita la idealización de la persona fallecida. Este proceso lleva consigo la sanación interior de la persona que queda.

El lector se encuentra en el capítulo IX (p.23) una situación extraordinaria; una situación reveladora: María, niña, habla con “Doña María” y con “Jaime”, quienes, a su vez, “por riguroso turno, respondían” (pp.123-124). El fondo de esta imagen onírica es la escena de la Transfiguración: Jesús habla con Moisés y Elías, después se oyó una voz que decía: “este es mi hijo amado, en quien me complazco; escuchadle” (Mt 17,1ss). ¿Se está anticipando cómo será Jaime y cómo será la vida de María en relación con Jaime? Wesley (2003) entiende la escena como que doña María “ve la creación de su propia persona sujeta a la creación del futuro Jaime” (p.55). Y María, indica el narrador, “asistió fascinada a la fermentación de su propio cuerpo. Durante el embarazo resplandecía, se contemplaba en todos los espejos con notable admiración” (p.131). “Jamás, como ahora, doña María había logrado sentirse viva” (p.132). María ha ido elaborando una imagen de sí extraña. El odio y la repugnancia la han distanciado de su esposo, amén de hacerlo casi

de su hijo. Cuando el narrador recuerda al lector las razones implícitas que llevaron a Mati a abortar, previamente deja bien claro que había sido un descuido: “Quedar embarazada fue un descuido que la propia Mati –y, en el fondo, por razones no muy distintas de las de doña María–había lamentado” (p.44). Es decir, María se quedó embarazada por descuido; hacerlo no le satisfizo mucho. Es comprensible la distancia entre esposa y marido; entre doña María y su hijo Jaime.

El tercer personaje de esta narración es el joven y guapo Pepelín, el ambiguo criado de los Vidal. Personaje fascinado, junto a Gonzalo Ferrer y la madre del fallecido, doña María, por Jaime, al cual, la muerte de éste, le sume en una profundísima crisis de identidad. Crisis de identidad y angustia existencial, porque tampoco halla su sitio debido en la comprensión de sí mismo, en la comprensión de los otros, y en dónde está. Llega a decir, después de una noche un tanto movida y sorprendente: “¿Quién era yo esta noche?” Y Pepelín recuerda:

“ (...) *ahora su ser antiguo, reconstruido quizá minuciosamente más tarde, inventado, como se inventan, se agregan historias, cursos enteros, a nuestros discontinuos actos*” (p.33).

Si la integridad moral de Ferrer era sospechosa por la turbiedad de sus actos, la de José, Pepelín, también. Por la falta de ser, de identidad, Pepelín busca ser algo, y a alguien en el que pueda ser reconocido, pero no lo logra. Su devenir existencial es complejo y oscuro, fronterizo en muchos momentos del relato a los bajos fondos de Letona. Su lugar en la novela le viene de ser *el parecido* del hijo de su señora, Jaime. Y como todos los personajes de la crónica, tiene varios lados, es polifacético, desde lo que se le puede ver. Según se le vea de uno u otro lado, chófer por ejemplo, aparece de servicial, obediente, atento. Si se le ve de otra: “¡Qué tío más grande eres!” (p.31). Visto desde otra cara: “¡y tú marica!, le dice Mati (p.60). Incluso el lector puede percibirlo de forma distinta. Pepelín es el personaje que representa lo que es ilusorio y ficticio, *el parecido* de alguien sin serlo, por lo que resulta emblemática la falta de autenticidad existencial.

Irrumpe en la narración bajo los ecos del poema de Cernuda: “Sombra de mí”. El tono del poema es sugerente: “No eres tú, sino sombra/ del amor que en mí existe/ antes que el tiempo acabe”. El chófer de los Vidal es homosexual, y se sabe que ha mantenido una ambigua relación con el señorito Jaime. ¿Está recordando a alguien en concreto? Para unos es un dios. Es el “dios nimbado” al que le profesan devoción no solo Josefa, la chacha de la casa, sino también Mati, doña María, ¿Jaime?, y hasta el narrador: “Desnudo ante el espejo resultaba Pepelín, en efecto, aproximadamente un dios nimbado de pura gracia marroquí” (p.26). Este personaje actúa como “medio se-

xual y psíquico virtual” (Fajardo) para los diferentes personajes de la novela, sobre todo aquellos que tuvieron poco consuelo para el señorito Jaime. Este dios ya no lo es tanto, apenas unas cuantas páginas del segundo capítulo de la novela, se sabe que ha retozado en los submundos de Letona en alguna que otra “anécdota lúgubre” (p.31). Fromm como Aranguren, en su *Ética*, vienen a recordar que la habituación vuelve virtuoso o vicioso al ser humano. Lo que hace malo a un hombre es hacer el mal; lo convierte en malvado, y hacer el mal endurece. El mal es progresivo, crece en la medida que se comete. Y así le pasa a Pepelín. Una anécdota “lúgubre” detrás de otra le convierten en un ser carente de fondo, de sustancia, en un ser inmoral. El chantaje a Nando Terrán, hijo de un acaudalado prohombre de Letona, demuestra la turbiedad de su corazón. Antes de perpetrar el chantaje, Pepelín había sentido una “impaciencia física, fría” ante Nando, que venía de muy lejos (p.28). ¿De tan lejos? Al enterarse de que la moto del accidente era de Nando (p.30), Pepelín tiene una reacción ambigua:

“(...) estuvo a punto de reírse. Una súbita multiplicación del asco lo impidió sin embargo. Sólo una broma pesada, una venganza leve, podrían aliviar ese asco. Pepelín miró al Terrán fijamente” (p.30).

¿Por qué esos sentimientos de asco y, sobre todo, de “venganza leve”? Porque Terrán es un gay encubierto, desconocido incluso para él mismo, o acaso la supuesta relación Terrán-Vidal, ¿le provoca celos? Su corazón triunfa cuando perpetrar la situación de chantaje.

“Salieron los cuatro. Ya en el coche, acelerando, Pepelín se sintió eufórico. Transportar velozmente hacia una broma pesada –una venganza menor– el cuerpo ambiguo de la noche sin héroes. Letona parecía ceder al ser cruzada. Fluía, deshaciéndose, hundiéndose, como la intención de Pepelín se hundía, borrada, en el acto que Pepelín llevaba a cabo... Precisamente porque la intención se borra –pensó Pepelín– ningún acto, ningún incidente ni accidente, tiene historia. Por completa que sea, la historia omite siempre el cuerpo del delito” (p.31).

La intención mala si no se articula en acto se queda ahí, en la conciencia, en potencia de ser. Sin embargo, en el momento que pasa de potencia a acto, realización, se la da existencia a través de formas y contenidos, termina en lo que ha nacido. En este caso, la intención de Pepelín es malévola y termina en acción malvada:

“–Desnudadle, tumbaros junto a él, meterle mano, que se despierte. Mañana me llamáis a este teléfono. Igual que hicimos la otra vez. Ya os diré” (p.33).

Hemos desarrollado por qué se han tocidos esas vidas, qué les ha influido, qué no han hecho bien. Ahora, en el siguiente capítulo, desarrollamos la reflexión desde otro ángulo humano: la sexualidad. Un aspecto importante en la vida del hombre. Según se oriente, se viva, se manifieste, el ser humano vive más o menos realizado. En caso de no ser así, surge la alienación, la enajenación personal y existencial. Veamos qué pasa con estos héroes pombianos y sus sexualidades.

7.3.2.6. Sexualidad, alienación y enajenación.

El tema de la sexualidad es recurrente en la narrativa pombiana, y el tema de la sexualidad mal vivida está presente en *El parecido*. Si en *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) había problemas en la manera de vivir y vivirse los personajes, también aquí los hay. Dos temas transversan la novela: la mala conciencia de la sexualidad desde la dimensión homosexual, y la inaccesibilidad del amor interiorizado homosexual. En *El parecido*, como decíamos al inicio de este estudio, la indagación de Pombo tiene por objeto la reivindicación de la *libertad y la personalidad* del ser humano.

La RAE, en torno a la voz “alienación”, sustantivo, indica el “proceso mediante el cual el individuo transforma su conciencia hasta hacerla contradictoria con lo que debía esperarse de su condición”. Y como verbo transitivo pronominal reafirma el proceso anterior: alienar es “desposeerse, privarse de algo”. La metafísica aclara que si la sustancia es “ser”, la insustancia es falta de algo para llegar a “ser”. En el ciclo de la insustancialidad pombiana estamos viendo que los personajes se van caracterizando unos y otros por la falta de algo; son insustanciales porque hay algo que no les deja ser felices, vivir tranquilos, o vivirse desde la orientación sexual. Como bien aclara Pombo a Morales Villena en la entrevista que le hace (1986), “el personaje gira sobre sí mismo y no es capaz de salir fuera de sí”. Los personajes pombianos “aislados del mundo por efecto de la narración, viven sus propias peripecias subjetivas, individuales, en una acción que transcurre fundamentalmente en sus conciencias” (Martínez Expósito, 2004:119). Subjetivamente viven de una manera, y objetivamente de otra, se adaptan a lo exterior. Van transformando su conciencia, conciencia homosexual muchos de ellos, vaciándola (kénosis)²⁵, hasta la humillación, convenciéndose de ser lo que no son, ni desean, por eso viven alienados, alejados de sí mismos. Son personajes agonistas (ἀγωνιστής). La gran tragedia de todos ellos, sobre todo en este primer ciclo, es no verse, no aceptarse, y no vivirse y vivir como lo

²⁵ Es concepto está aplicado por Pombo según Fl 2,7

que deberían ser: homosexuales. Por eso para todos ellos la orientación sexual se convierte en un mal vivir, *vía passionis*.

El parecido recoge la línea homosexual expresada en *Relatos*. La homosexualidad está presente en varios de los personajes de la novela: en los protagonistas: Gonzalo Ferrer y su sobrino, Jaime Vidal; en los secundarios: Pepelín y Nando Terrán; incluso en los terciarios: el padre de Jaime Vidal, Joaquín Vidal es acusado por su esposa de gay. Hay una insinuación respecto a María, la madre de Jaime: “no le gusten los hombres”. Como en el *corpus* de los cuentos, abundan las parejas emocionales y platónicas, aunque no expresen su sexualidad abiertamente. También existe una vivencia de la orientación sexual trágica, incómoda, y reprimida hacia el exterior. Hay relación entre la vivencia de la sexualidad y la religión.

La tragedia de la novela se sitúa en la muerte trágica de Jaime Vidal, joven tarambana de la alta sociedad de Letona (Santander). Su tío Gonzalo Ferrer entra en crisis tras su muerte. Emocionalmente, Jaime es la “pareja platónica” de Gonzalo. La crisis no resuelta le costará la vida. Tío y sobrino viven un *affaire* un tanto ambiguo. El funeral de Jaime servirá para hacer visible lo que se vivía en la intimidad. Los hechos llevan a los dichos. Así, para Chuli Herrera, “aquel su amor velado y paisajístico por un sobrino agreste y marfileño” (p.17). Pombo hace una comparación literaria de la situación, a través de la boca de Chuli: Gonzalo-Jaime/Mauricio-Clive, Letona/Cambridge. Si en la Universidad inglesa se vive la relación amorosa con libertad entre personas del mismo sexo desde una perspectiva no condenatoria, aquí, en Letona, tal situación es “herética” y “concupiscente” por supuesto (p.17).

La relación es asimétrica: varón maduro con varón joven. Varón puesto y apuesto con joven apuesto pero sin puesto todavía. Sin embargo, es más la atracción que siente Jaime por Gonzalo, que el primero por el segundo. El segundo llega a obsesionarse con el primero. Tanto que llega a preguntarse, en situaciones concretas, qué hubiera hecho su sobrino (p.97). Los dos están casados, pero sus matrimonios no son ejemplares. Gonzalo y Rosa conviven juntos; Rosa quiere a Gonzalo, pero éste no la quiere del mismo modo. Jaime no convive con su esposa Mati; ésta le quiere a medias, prefiere convivir con alguien que le deje ser. En el fondo, la elección de las respectivas parejas femeninas es más por las apariencias que por el amor. Esto les llevará a tolerarse, en el caso de Gonzalo a Rosa; a no tolerarse en el caso de Mati y Jaime. Por eso la relación como personas en los dos casos es un fracaso.

Hemos visto cómo la vivencia negativa de la sexualidad, de su desintegración en la vida del sujeto, lleva a la infelicidad, a la enajenación. Ésta es una forma de mal en el sujeto. Hay otras formas de mal también silentes, apenas pereptibles, visibles, pero sentidas con una gran fuerza. Veamos cuántas

les son y cómo se manifiestan. Por eso el siguiente capítulo lo hemos calificado así: Otras formas y fuerzas del mal.

7.3.2.7. Otras formas y fuerzas del mal.

La tragedia griega es un ejemplo de la mutabilidad humana, de las fuerzas extrañas que influyen en el ser humano para actuar de tal o cual manera y del apego a creencias más que a principios racionales. También Pombo intenta a su manera, por medio de su narrativa y personajes, develar esas fuerzas que arrastran al ser humano al mal. Sófocles a través de *Edipo rey* aporta el análisis de los conflictos y el sufrimiento humano, amén del estudio individual de un ser humano concreto que se sumerge en la indecisión de un conflicto degradante, cuyo resultado es la pérdida en parte de su ser. Pombo hará lo mismo en esta novela. También analiza los conflictos y el sufrimiento humano infringido entre unos y otros.

La indagación que Pombo dedica al ser humano hecha en *El parecido* devela la realidad del mal. El novelista deja de lado toda espiritualidad alimbarada y optimista para poner al descubierto la maldad de los deseos humanos. Frente a la idea de la armonía cósmica o a la racionalidad de la vida, que se pretende poner como guía infalible de la conducta humana, el hombre, y el hombre pombiano también, opone la independencia de su libertad y de su voluntad, las cuales pueden ser arbitrarias, hasta el punto de desear deliberadamente la infelicidad. Pombo, como hacía en su día Dostoievski, se empeña en plasmar a través de la narración la innegable presencia de lo maléfico y demoníaco en la vida humana. *El parecido* recoge dos mundos: el social: lo que se dice y se hace, y el individual, en su dimensión interna: lo que se piensa, se siente y se vive; y lo que se expresa, dimensión externa. La novela, por tanto, es un mosaico muy colorista en donde la temática del mal está desarrollada. Así tenemos el suicidio, como uno de los grandes males para el ser humano, pasando por la falta de sentido, la soledad, el sufrimiento, el chantaje, la mentira, la hipocresía y la falsedad, los celos y el odio, el resentimiento y la culpa, hasta el incesto y la suplantación.

Empecemos con la primera de esas silentes, pero muy sentida, formas de mal en el ser humano: la culpa.

7.3.2.8. La experiencia da la culpa²⁶.

Toda vida humana está orientada por una serie de deseos que la dinamizan y la proyectan al futuro. Y en esa proyección, el ser humano experimenta con dolor una tensión entre *lo querido* y *lo realizado*, entre *lo deseado* y *la realidad*. La psicología profunda advierte que una de las manifestaciones que más daño hace a las personas es la culpa. La culpa nace en esa tensión entre lo no alcanzado y lo proyectado. La culpa es experimentada como sentimiento de culpabilidad, y como conciencia de culpa, dos realidades en el ser humano muy diferentes, según los aportes del psicoanálisis.

Hay una culpa pombiana propia. La culpa pombiana es psicológica, y es religiosa; una parte de esa culpa está relacionada con la sexualidad. Martínez Expósito A. (2004)²⁷ ve en la narrativa pombiana “dos marcas” inconfundibles en torno a la culpa: una es “religiosa”, expresada y traducida, unas veces en reflexiones teológicas, otras a través de alusiones a topoi y personas religiosas, sin olvidar la sexualidad desde la orientación homosexual. La otra “marca” se aprecia a través de “una metáfora de insospechadas ramificaciones” (p.152). La “metáfora” en su versión más simplificada es patente, según el crítico, a través de un topos externo y otro interno; siempre se hace referencia, según Martínez Expósito, a un lugar físico (fuera), y a una situación psicológica (dentro). Estar fuera de ese topos o vivir una situación psicológica es una decisión ética.

Los personajes surgen ante el lector con ese sentimiento que les dificulta la existencia. La culpa surge en ellos en la tensión entre el deseo y la realidad, entre el proyecto humano y sus resoluciones, entre realidad y proyección (presente, soy, y futuro, seré), entre lo que quiero y lo conseguido. Los deseos de los personajes pombianos no siempre se corresponden con la realidad que viven, la mayoría de esos deseos han de ocultarse, reprimirse o sublimarse. Decía R. Tagore que el hombre construye barricadas contra sí mismo (*Pájaros errantes*, LXXIX), y los personajes del Pombo son los primeros constructores de esas barricadas que les dificulta vivir y vivirse.

Los especialistas en relación de ayuda indican que después de una muerte es muy frecuente que surja el sentimiento de culpa en las personas relacionadas con el finado. No solo por cómo fue vivida la relación con él, sino también por aquellas áreas oscuras que pudo haber en la relación y no se iluminaron en vida con la palabra. Levinas recuerda que vivir la muerte, siempre ajena, es cargar, desde ese instante, con “la culpa del superviviente”; es, en definitiva, el momento en que se revela nuestra responsabilidad hacia el otro. El sentirse afectado por la muerte del otro es nuestra forma de

²⁶ Apoyos Pesenti, G, voz: “culpa”, en Ancilli, A., *Diccionario de espiritualidad*, T.I, Barcelona, Herder, 1983, pp. 524-527.

²⁷ En *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica “queer”*, Barcelona, Laertes, 2004, p.152.

relacionarnos ya no con el otro, ahora ausente, sino con la muerte que de él se ha adueñado. Los personajes pombianos de esta novela se enfrentan a su propia muerte a través de la muerte de Jaime. Y se despierta en ellos un sentimiento de culpa. En vez de vivir una culpa reparadora a través de la cual cada uno va creciendo, madurando, y ajustándose más en la vida, los personajes viven su culpa desde una perspectiva inoperante y estéril, vivencia que sirve a cada uno para producir más angustia y más desasosiego. Un ejemplo lo encontramos en Gonzalo Ferrer. Éste, después del óbito, en la tarde dominical, una vez enterrado su sobrino Jaime, se dedica a deambular por la calles de Letona, paseo que le sirve para revisar su vida proyectada ante el espejo de Jaime. Es el único que somatiza la culpabilidad: “sintió la boca seca. Una angustia bucal, grotesca, sustituía ahora al punzante dolor de los dos días precedentes” (p.19).

El parecido, como otras novelas de Pombo, es una narración llena de culpa. La culpa viene a ser como ese pecado originante con el que cada uno viene a la existencia, y ha de espiar. Los personajes de Pombo están todos culpabilizados metafísicamente. Algunos se sienten culpables; hay, por tanto, una sensación de culpa. Algunos de los entes morales lo hacen por la forma de ser, otros por su orientación sexual, y otros muchos por el estrato religioso que guardan. En la mayoría de ellos, por una u otra razón, la calidad moral está más que cuestionada. Lo está por razones varias. No son honestos consigo mismos, y tampoco los son con los demás. Y como no lo son, se mienten, se chantajea no solo material sino también espiritualmente. Todos ellos guardan un secreto: la profundidad religiosa despreciada, la orientación sexual inasumida en muchos de ellos y no vivida abiertamente. La mayoría, sobre todo en la primera y segunda narrativa, la viven internamente, a nivel de conciencia, transformada en narración. Hay, por tanto, chantaje psicológico, emocional, material y, hasta religioso.

¿De qué y por qué se siente culpable doña María? El día de autos, dominica noche, Mati va a visitar a doña María en su casa. Después de manifestarse sus respetos y sentimientos, hay un diálogo entre las dos donde no todo está tan claro, hay muchos sobreentendidos, mucha falsedad, sobre los sentimientos de cada una y sobre la verdad de lo ocurrido. Mati indica que “quería” a Jaime. La respuesta de doña María es un tanto compleja. A saber:

“ – También yo le quería, se supone-. Doña María siente heladas las palmas de sus manos. Nunca doña María ha mencionado a Jaime de ese modo. Jamás ha dicho, ni siquiera a sí misma, esa frase” (p.43).

¿Qué pasa con ese “se supone”? ¿Es verdad que doña María quería a su hijo Jaime? o ¿es el sentimiento de culpa el que hace surgir esa afirmación “también yo...”? La conciencia de doña María está gritando

El lector se enfrenta con la culpa procedente del narrador. Está narrada de tal forma la novela que al terminar de leerla el lector tiene un sentimiento de vivir la muerte de Jaime como una experiencia de castigo. Y nace la pregunta en la conciencia de cada uno: ¿una muerte merecida? ¿Una muerte fruto de su devenir existencial? Fernando Terrán en el segundo capítulo, bajo los efectos del alcohol, afirmaba: "... viviendo así se tenía que matar, tiene la culpa ella..." (p.28). ¿Qué significa vivir así? ¿Quién es ella?

Nando Terrán, ¿por qué se siente culpable? En el capítulo segundo de la novela, después del funeral de Jaime en la mañana del domingo, Nando deambula por las tabernas letonenses ahogando sus penas en alcohol. En la tarde dominical, entra en un bar de ambiente gay y allí se encuentra con Pepelín, el chófer de los Vidal, el parecido de Jaime. El joven espeta a doméstico: "Estoy jodido... viviendo así se tenía que matar... nadie nunca me ha querido..." (p.28).

Pero Nando no solo se siente culpable por la pérdida de Jaime ¿su amante?, sino también por su orientación sexual descubierta. Fenichel (1973)²⁸ distingue dos tipos de superego: uno heterónomo, y otro autónomo, cada uno de ellos llevan a distintos tipos de culpabilidad. El superyó (Freud) heterónomo es aquél que está dominado por un carácter negativo, en él predomina el miedo al castigo, la obediencia ciega, automática y motivada por la negativa a la autoridad. Sus respuestas son respuestas autojustificativas ante los demás para no perder su afecto, estima o aprobación. El centro de su preocupación es su propio yo, los demás son instrumentos. Siguiendo las orientaciones de Fenichel, Nando Terrán sería un ente moral heterónomo. Está más centrado en su problema, orientación sexual reprimida y silenciada, que por el otro, sujeto de afecto y de respeto. Está más pendiente del qué dirán: círculo familiar, sociedad letona, etc., de si se conoce su orientación sexual, que de su verdadera felicidad.

Dejamos la culpa, como fuerza que atenaza al ser humano en su alma, y nos adentramos en el hombre. Lo hacemos con el estudio de otra parte importante de su ser: esas fuerzas agresivas, ferinas, parafraseando a los humanistas renacentistas, y sus manifestaciones.

7.3.2.9. La ferinidad y sus metáforas.

Ya decía Hobbes que el hombre es un lobo para el hombre. Y en esa percepción de la ferinidad H. Hesse veía en cada uno un lobo estepario que le amordaza y dificulta en su devenir existencial. La ferinidad se manifiesta

²⁸ En *Teoría psicoanalítica de la neurosis*, Buenos Aires, Paidós, 1973.

a través de varias metáforas: la animalización, técnica que Pombo sigue muy de cerca a Valle-Inclán, y la representación demoníaca. En el encuentro ambiguo que tienen Mati y Pepelín en la casa del difunto Jaime, Mati percibe al joven chófer como un animal peligroso.

“Mati, asombrada, observó que la negrura de los ojos del muchacho aumentaba, clavada en Mati. Era la mirada voraz de un ágil animal encarcelado, puesto de patas a mirar, pegado a la mirilla de su celda. Tan fascinantes eran los ojos tras las rejas, que Mati se acercó al pozo hueco aquel, la mazmorra aquella, por ver a través de los barrotes cómo era de grande la bestia repentina que asomaba a mirar ávidamente” (pp.141-142).

Mati, en el silencio, asiste al espectáculo de la erupción de las fuerzas malignas en la figura del atractivo joven. El animal, el lobo estepario de H. Hesse, que todos llevamos dentro, es el arquetipo representativo de las capas profundas de nuestro inconsciente y del instinto. Y según afirma la psicología psicoanalítica, ese animal, por analogía, la psique instintiva, puede llegar a ser peligroso para el ser humano, para un yo concreto, cuando no es reconocido e integrado en la vida propia del individuo. Mati reconoce en el chófer de los Vidal esa fuerza demoníaca sin tridente y cola fabulizada por la fantasía racionalista, aquí bajo forma zoomórfica. Se da cuenta de la presencia real de una fuerza demoníaca en el ser humano, fuerza que constituye la potencia del mal y que, una vez incubada en el hombre, se apronta para la toma de su ser para disgregarlo y disolverlo en la nada. En este caso, Pepelín no parece haber integrado esa pulsión genésica del instinto, más bien parece reprimida en cualquiera de sus vertientes.

Lo demoníaco, además, tiene en la novela otras manifestaciones: una metafórica paisajística, la otra a través del deseo sexual. La primera es percibida por doña María en la habitación de Jaime, vacía, en esa tarde-noche del día del funeral.

“María al entrar, al encender la luz, vio los cristales de la noche musgosa, apiñada fuera, separada de la estancia por la demoníaca de los espejantes cristales negrecidos de la puerta-ventana” (p.36).

La segunda es presentada a través de una figura fantástica de la tradición religiosa occidental: el súcubo. El mal bajo formas atractivas, no anda nunca escaso de apariencias, y sea cual fuere la apariencia que tome, siempre es el tentador y el verdugo del ser humano. La fuerza del mal satánico tiene dos manifestaciones aparentemente contradictorias, en realidad son indivisibles: el súcubo y el incubo. Ambas formas están manifestando la fuerza y el deseo libidinoso expresado bajo formas atractivas: lo masculino y

lo femenino. En este contexto lúgubre y sombrío ésta analogía muy malintencionada es significativa. Lo es por su carga maliciosa tanto del narrador como de los personajes en acción, en concreto, don Manuel. La mayoría de los personajes navegan ya no solo por la sordidez social sino también por la miseria moral. En el ambiente sórdido gay en el que se mueve Pepelín de chaperos, chantajistas y demás submundos, el mal, el diablo, no se presenta como el ángel caído refinado, angelical, sino, en este caso, como un varón, el típico personaje mayor, homosexual, en ocasiones afeminado, y con un idiolecto muy singular: diminutivos, léxico femenino y religioso, amén de expresiones malsonantes, pero con una carga fonética de veneno notable. Ya avisa el narrador que “Pepelín, no excesivamente habituado a detectar lados fonéticos de frases, detectó en esta ocasión un radical, abrupto contraste”.

“ –¿Así que aquí –enunció primorosamente don Manuel, sin mover casi los dos labios–, aquí, el joven-hombre resulta, tan guapín, ser la alcahueta arriba mencionada de los Vidal y los Terrán, eh? ¡Ay Virgen del Divino Amor, lo que son las putas coincidencias! (pp.104-105).

Un varón mayor al que le gustan los jóvenes. Pepelín gusta a muchos de aquellos que le rodean, y a muchos también de sus correligionarios. En este caso, a don Manuel, un personaje un tanto siniestro, que se mueve en el sub-mundo del chantaje, del sexo fácil y de la juventud carente de identidad para sacar provecho. Pombo para enfatizar en el mundo gay, que no ve con buenos ojos y sus connotaciones, ha recurrido a una analogía medieval.

Según el narrador, don Manuel, “clava otra vez en Pepelín su mirada súcuba” (p.105). Los súcubos eran la manifestación del mal, lo demoníaco, a través de la genitalidad, bajo apariencia femenina. El mal tomaba forma femenina para engatusar al varón y succionarle todo el semen. Aquí “mirada súcuba” no solo hace referencia al mundo carnal, sino que podría ser interpretado desde el mundo económico, sociológico y antropológico gay.

Súcubo, según la etimología, es un sustantivo procedente del latín: *succubus*. Sustantivo compuesto de un prefijo preposicional: /sub-/ que indica: “debajo de”, pero connota idea de movimiento, y la raíz del sustantivo /cubo/, que procede del verbo “cubo”, cuyo significado es “estar echado”, “yacer”. Súcubo, por tanto, vendría a significar “yacer en la cama con movimiento”; la carga semántica sexual es notable. De ahí que el súcubo sea aquél ente fantástico maligno que yace debajo de otro. Por esta razón se ha identificado en Occidente al súcubo con la mujer, por yacer debajo de otro: el varón. Desde esta perspectiva etimológica, en el contexto gay (sociología) en el que se desarrolla la acción, don Manuel vendría a ser ese agente pasivo (Guasch, 1991, p. 89) que yace con otros debajo (antropología), y que es penetrado por un agente activo. Pepelín se convierte en el objeto y fin sexual y

genital (psicología) deseado. Pepelín es el macho activo (rol sexual), con atributos masculinos, imaginería gay, muy marcados (Guasch, 1991, 89), por eso se convierte, en objeto de deseo de unos: homosexuales en unos casos, heterosexuales, en otros. De ahí que Pepelín responda a Nando Terrán, en el bar de ambiente gay, que: “Aquí se viene a ligar” (p.29). Pero aquí hay más. La reputación del joven-hombre, tan “guapín”, es cuestionada por don Manuel. Líneas arriba hemos visto que internamente es calificado de “alcahueta”, con /-a/. La RAE indica en el diccionario convencional que alcahueta es la persona que “concierta, encubre o facilita una relación amorosa, generalmente ilícita”. Don Manuel matiza con el insulto

Esto nos confirma que la fuerza del mal por un lado está diríamos sedienta de realidad, encarnación en cualquiera, como si fuera un dios, necesitado de mezclarse en el mundo humano. Y por otro lado, esa fuerza amén de encarnarse, hecha real, aspira a la nada, a la negación y la destrucción de aquél en el que se anida. Fromm indica (2006)²⁹ que el mal es progresivo, y crece en la medida que se comete. Los actos destructivos endurecen el corazón humano hasta convertirlo en piedras, esas piedras que denunció el profeta Isaías en el destierro de Babilonia.

La agresividad tiene sus manifestaciones como se ha visto. Dejamos esa parte del ser humano y afrontamos el mal desde una vertiente literaria. El hombre es capaz de disfrazar la realidad. Para, como ser inteligente, no recurre a metamorfosis que le camuflan, como pueden ser los animales. Lo hace a través de un arma mucho más sofisticada que todo mimesis natural: el lenguaje. Con él puede decir lo que no se ve, lo que no se piensa. Y puede disfrazar una realidad. En el siguiente capítulo se pone en evidencia un recurso malvado en la vida humana: el chantaje. Vemos cómo se manifiesta en esta novela pombiana.

7.3.2.10. La fabulación en su vertiente criminal.

En *El Parecido* los protagonistas navegan por la sordidez y la miseria social de Letona (un sustituto de Santander), por las siniestras áreas, y no parecen capaces de salir de la suciedad de la ciudad y, también, por la miseria moral, la suciedad de la conciencia. En esta novela hay víctimas y verdugos. La presencia del mal, amén de las formas hasta ahora comentadas: muerte, culpa, figuras demoníacas, se hace presente también a través del chantaje. Lo hay emocional, pecuniario, sexual, todo un rico abanico de posibilidades de hacer la vida al otro más difícil.

²⁹ Cfr., *El corazón...*, o.c.,

En la fenomenología del chantaje se aprecia que entran en él tres aspectos importantes de la persona: el miedo, la culpa, y la obligación. El chantaje se da en una identidad poco estable. En la personalidad del chantajeado hay una excesiva necesidad de aprobación del otro, por el alto nivel de inseguridad emocional y social con respecto al valor y la capacidad de la persona. Se da también un profundo miedo al enojo y la ira de quienes rodean al chantajeado, y una gran necesidad de paz, sea cual fuere su precio. Finalmente una tendencia a asumir demasiada responsabilidad por la vida de los demás. El miedo se manifiesta a las pérdidas: amor, respeto, mala imagen, etc., el temor al cambio de vida, de lugar, y al rechazo de cuantos rodean a la persona chantajeada, incluso hay miedo a la pérdida del poder. En algunos casos, esos miedos radican en una larga historia de sentimientos de angustia e ineptitud. En otros, podrán ser la respuesta a incertidumbres y estrés más recientes, que han socavado su autoestima y sus sentimientos de competencia y seguridad. En la otra parte del fenómeno está el ente chantajista, el que construye su estrategia consciente e inconscientemente en base a la información que se le ha suministrado acerca de lo que causa miedo, amén de conocer o barruntar de qué cosas se huye y qué cosas ponen nerviosa a la persona afectada. La culpa viene de ser seres-ahí-en-el-mundo, arrojados a la existencia, dura, en la que se ha de ser y se ha de hacer, desde su condición humana. Condición, en muchos de casos, no querida ni asumida.

Desde esta perspectiva fenomenológica, la primera víctima del chantaje en la novela de *El parecido* es Nando Terrán. El capítulo segundo (pp.23-33) hace referencia al chófer de los Vidal, y en él se pone en evidencia cómo es la catadura moral del personaje y cómo son los otros también. La taberna de ambiente es el escenario del chantaje entre el chófer, chantajeador y Nando, chantajeado, un joven-hombre, guapín también, con su secreto, como el resto de los personajes de la novela. Este héroe pombiano, Nando, es hijo de una familia acaudalada de Letona. Su relación con Jaime, el difunto, no está muy clara. Su identidad tampoco. Y sus tendencias sexuales quedan en entredicho después de haber ido a un bar de ambiente gay en la tarde del funeral. Allí se encuentra con el chófer de los Vidal, Pepelín, y unos cuantos acompañantes del mundo homosexual. La situación es la siguiente. Nando Terrán ha llegado a la taberna de “picaresca bisexualidad” en la tarde del funeral de Jaime. Ha ingestado algún que otro *Gin and tonic* demás, por lo cual su conciencia está desinhibida. Una vez junto a Pepelín indica:

“ –Estoy jodido. La puta madre... viviendo así se tenía que matar, tiene la culpa ella... -Pepelín contempla al Terrán fascinado- tiene ella la culpa, toda la culpa puta, nadie nunca me ha querido.... Pepelín sintió una impaciencia física, fría, que venía de muy lejos” (p.28).

Una situación donde es evidente el dolor, la rabia y la culpa por parte de Nando; una llamada carnal por parte del chófer. Entra en el local una pareja, mayores, conocida de Pepelín, “le caían bien”, y le saluda. Nando espera:

“¡Vaya par! -dijo. Pepelín no dijo nada. Nando Terrán acabó de un trago su bebida-. Es la degeneración de la raza –dijo, hipando un poco. Había como una infinitesimal fracción de envidia en la declaración del Terrán (p.29).

La actitud de Nando es significativa. Se aprecia, por una parte, la emergencia del prejuicio formal estereotipado: “¡Vaya par!”. Esta interjección tiene una denotación negativa, despectiva en el contexto en el que se pronuncia, amén del añadido “degeneración de la raza”. Este sintagma léxico, en su expresión semántica, indica “deterioro” y “pérdida progresiva de la normalidad” (RAE). Es decir, la boca de Terrán está indicando el sentimiento, la percepción y el imaginario de una parte de esa sociedad alta a la que pertenece en relación a unas personas concretas con una orientación sexual concreta. Además, está expresando una determinada educación, y también una cosmovisión. Mas el matiz del narrador añade algo importante, aspecto que servirá a Pepelín para acometer el incidente accidentándolo. La palabra “envidia” en su segunda acepción de la RAE indica *deseo de algo que no se posee*. ¿Está deseando Terrán comportarse como aquellos que está enjuiciando?

“¿Tú vienes mucho por aquí? –Pepelín guardó silencio-. Yo es la primera vez... yo nunca vengo. –Pepelín observó, irritado, el brillo trivial de dos impulsos, el de la borrachera y el del prejuicio, entrecruzándose cómicamente” (p.29).

En el encuentro concurren varios aspectos: la situación emocional de Pepelín y de Nando creada por la muerte de Jaime; el encuentro con el otro, un aspecto importante en la narrativa pombiana, encuentro que suele cambiar la vida de los encontrados; el juego implícito con los prejuicios morales y emocionales en torno a la sexualidad de Nando, y la reacción emocional del chófer ante lo que oye e intuye, y de Nando ante lo que ve, siente, desea y reprime. Es decir, que Nando Terrán está expresando un sentimiento contrario a lo que de verdad siente; es una postura hipócrita; es un autoengaño. Expresa y manifiesta el rechazo, fruto del prejuicio cultural, que siente hacia lo que siente y ve ante sí, porque los demás son nuestros espejos, son nuestro autorretrato reconstruido. Nando siente lo que no expresa, por miedo al prejuicio que él utiliza. Él mismo se convierte en víctima y verdugo de sus prejuicios. En él está actuando todo el imaginario cultural. El juicio moral: esa orientación y comportamiento sexual son malos, son contrarios al

orden establecido; un juicio social: degeneración, es decir, promiscuos, inmoderados, contrarios al orden natural; y hasta religioso: van *contra natura*. Por esto y por más Nando Terrán siente ese miedo atroz al contemplarse ante el otro, un miedo a parecerse a lo que ve y un miedo a no parecerse a lo que ve. Una ambivalencia de sentimientos.

El chantaje se va perpetrando bajo la influencia de prejuicios sexuales, sociales, incluso religiosos. Y en la cobertura de unos sentimientos de celos, un fuerte rechazo y de asco. Después de ver la situación falsa y ridícula que ha presenciado:

“... el giro llorica de la trampa, el ángulo facial de lo contrario del misterio, el gesto impuro, carnoso previsible de un joven de provecho compadeciéndose de sí mismo...” (p.28).

Lástima, menosprecio, inferioridad, inmisericordia, vergüenza. La revelación de Nando es manifiesta. Su rechazo también. Pepelín no es consciente de que en el fondo de sí abunda la dureza de corazón. En consecuencia emerge en él un sentimiento de repulsión insoportable hacia el joven hipócrita, convertido en un acto creciente de “asco y tedio” hacia Terrán. Emerge en su conciencia consumir “una broma pesada, una venganza leve”, “menor” (p.31), un escarmiento, para “aliviar ese asco” (p.30) que siente, y para, algo que no dice el personaje, pero sí insinúa el narrador a través de la acción de Pepelín: que Nando se encuentre con su verdadera realidad, sus deseos, los que desprecia, y deje de autoengañarse y despreciar a nadie. En Pombo estar dentro de.., o estar fuera de.. es una cuestión ética.

El acto consumatorio del chantaje tiene de fondo la homosexualidad de Nando, y el sentimiento de venganza de Pepelín. En el lenguaje de hoy, vengar es castigar una ofensa devolviendo a otro mal por mal. ¿Cuál es la verdadera causa de la venganza de Pepelín? ¿Los celos? ¿El agravio? ¿Un coctel de sentimientos confusos? Pepelín con sus dos jóvenes muchachos, un Hostal, la habitación...

a) Situación:

*“–Desnudadle, tumbaros junto a él, meterle mano, que se despierte. Mañana me llamáis a este teléfono. Igual que hicimos la otra vez. Ya os diré”...
“...¡Qué trompa he cogido! –dijo [Nando]–. ¡Qué hacéis encima de mí?..*

b) Creación de culpa:

“Es al revés, Nando –dijo Pepelín–. Estabas tú encima de éstos, ya ves que estás desnudo...”

c) Manipulación psicológica de la víctima:

“Son cosas que pasan. No te preocupes...”

d) Recurso y explotación del miedo por parte del verdugo.

“Vamos fuera. Este es un mal sitio. La policía viene a veces...” (p.33).

¿Dónde radica la verdadera trampa del chantaje? La verdad está en la propia víctima y no en la intención del verdugo. A saber:

“La seriedad con que Nando Terrán no toma en serio, es la verdadera estructura de la trampa, del chantaje” (p.96).

Pepelín recurre al miedo de Nando a ser descubierto, y sabida su orientación sexual. Más todavía al verse en la situación tan comprometida en la que se ha descubierto: desnudo, con dos tíos en la cama.... No es de extrañar que Terrán fuera “perplejo atrás [en el coche] sin decir nada” (p.33). Como indica Juan Benet: “La guerra es también un yo”³⁰.

El parecido no solo es una novela sobre la identidad de sus personajes, sino también recoge el mundo social lúgubre de una ciudad, Letona, “un vertedero muy pequeño”, indica don Manuel (p.106), pero podría ser cualquiera de las ciudades de hoy, y el mundo lúgubre moral del ser humano. ¿Hasta dónde es capaz de llegar por dinero? ¿Hasta dónde es capaz el ser humano de comprar el parecer por razón social?

El mundo de los verdugos y de las víctimas se representa en esta novela bajo el chantaje y la venganza social, ahora, en boca del verdugo, “por no más la mala leche”, indica don Manuel a Pepelín, aspecto que se convierte en una trama propia del más representativo cine negro. Pepelín pasa de verdugo a víctima. El mal es progresivo, recuerda Fromm; cuanto más, más. El incidente burlesco y pasajero, una venganza leve, se accidenta, y se convierte para don Manuel en “razón de estar”, y más todavía en “razón de estado” (p.106); la maldad tiene esa característica y fuerza, una vez en proceso es difícil de parar.

¿Qué sabe don Manuel de los protagonistas? Según el verdugo, se enteró de todo por varios conductos, había sido, recuerda a Pepelín, “jefe de 5ª, de 5ª C, en esa Entidad, me sé de memoria todo hijo de puta” (p.107). Por esa información que tiene, ¿real?, ¿es acaso un farol para llevar adelante su fechoría?, ¿quiere vivir del cuento? ¿Cuánto hay de verdad en la extorsión de don Manuel?

³⁰ En *Saúl ante Samuel*, Madrid, Cátedra, 1984, p.161.

“Con la mitad de lo que yo sé, fíjate bien, rico, con sólo la mitad, os jodo a todos vivos... y gratis, además. Al Jaime de los cojones, al Nandín, a ti, a doña María, a todos... Tengo hasta las fotos. Y tengo uno... uno que por motivos parecidos a los tuyos, o a los míos... escribe un reportaje a todo color sobre todo ello...” (p.107).

La corrupción, la extorsión, ponen en evidencia la mala reputación de entes morales de diversos estratos sociales, desde los más bajos, hasta los más altos: alta burguesía y aristocracia letonenses, que terminan mal porque sus opciones son erróneas y equivocadas. Pero la gravedad, la tragedia, de todo ello está en la conciencia colectiva, muy falta de sustancia, que controla la esencia del individuo. Uno al otro, unos a otros, y otros a uno. Si no ¿qué hay debajo de todo este chismorreó vulgar en el funeral de Jaime?

“No te pierdas mi propio funeral ... Será digno de verse –recorcaba Gonzalo – y tu carta sobre la misa de autos digna de leerse. La epístola es tu género literario, tío Gonzalo. La epístola moral. Incluyendo todo lo posible verás mejor la nada” (p.12).

“Y Pepelín, el chófer, en su entallado uniforme gris marengo. <Demasiado guapo para chófer>, -se decía en Letona. Y se remachaba, incluso-: <El MG descapotable se lo ha comprado ella, si no de qué, el Pepelín dichoso, de maternal María tiene poco, lo que tiene es muchísimo dinero, a lo mejor es por servicios extracurriculares que le presta>” (p.14).

Dejamos esa parte del ser humano que lleva al otro a dominarle, cuando una de las partes es débil, y afrontamos otros aspectos del mal. En boca del autor: los “coeficientes de adversidad”; es decir, el mal en menor escala, pero sin quitar ni un grado de fuerza en su manifestación.

7.3.2.11. Los otros “coeficientes de adversidad”.

En el siglo XIX predominó un cómodo optimismo idealista y positivista, según el cual el mal no es sino un elemento dialéctico destinado a ser superado. Dostoievski ya lo recordó en sus novelas, al ser contrario al cómodo optimismo idealista del siglo en que vivió y contrario a muchos otros narradores. Después, Auschwitz vino a poner en orden y en una realidad concreta a ese pensamiento idealista demostrando que ya nada es igual. El horror humano quedó bien patente en los miles y miles de muertos. Auschwitz es la constatación de la maldad. Y Pombo recuerda, a su manera, que la realidad del mal, los “coeficientes de adversidad”, así llamado por él, como el dolor, el pecado y el sufrimiento, además de la culpa, la pena y el castigo,

constituye desgraciadamente una realidad efectiva y afectiva, e ine-ludible que confiere a la condición humana un carácter eminentemente trágico.

En *El parecido* se enfoca la cuestión del mal a través de la proyección de unas vidas equivocadas: Gonzalo Ferrer, Doña María, Pepelín, etc. Vidas en las que hay resentimiento, odio, soledad, incomunicación, etc. ¿Hay malidad en ellos? o ¿hay acciones equivocadas, y como consecuencia de esos equívocos se desencadena el mal? Ya decía Confucio allá por el siglo V a.d.C. que el hombre que comete un error y no lo corrige, comete un error mayor. ¿Y qué otros errores, amén de torcer sus vidas, han cometido estos héroes narrativos?

La novela *El parecido* es un conjunto de formas y colores: personajes, personalidades, y avatares, escenificadas a través del desconocimiento de sí y de los otros, incomunicación, reconcer, odio, fraude e hipocresía, falsedad, que configuran este microcosmos letonense. Todos se parecen, semejanza que diría Sócrates, pero ninguno se asemeja al otro, o se diferencia. Esta es la filosofía de Pombo, por otra parte, socrático-platónica. En este parecer y no ser, ser y no parecer, semejanza y desemejanza, uno de esos coeficientes de adversidad notable es que nadie conoce a nadie, y como nadie se conoce, todos son extraños ante los otros. La distancia de la otridad. Pepelín, el chófer de los Vidal, y doble de Jaime, porque es parecido, en la noche oscura de autos, funeral de su otro yo, *alter ego*, baja a las profundidades del Αδης, llevado de los celos y el descontrol ante el prejuicio. Una vez en casa, recobrada la consciencia, se pregunta, un poco horrorizado de lo que ha hecho: “¿Quién era yo esta noche?” (p.33). Tampoco el resto de los personajes se conoce y se conocen mucho. El extrañamiento personal y del otro es notable. Mati ha convivido con Jaime un tiempo. Sin embargo, esa convivencia ha significado estar juntos, no conocerse. Muerto Jaime, su pareja coyuntural, Mati se pregunta en diálogo secreto: “¿Quién eras, Jaime? ¿Quién eres todavía?” (p.39). En una pregunta terrible porque se queda sin responder, ya que la muerte ha cerrado para siempre esa boca, Mati pregunta: “... ¿qué esperabas de nosotros. ¿Te defraudamos todos, o nos defraudaste tú a todos?” (p. 39).

María, por su parte, esposa, madre, suegra, y señora, se desconoce y desconoce a todos, incluso a su hijo. El lado apriorístico del platonismo viene a decir, como bien recoge Pombo en el fragmento de *El sofista*, inicio de la obra (p.9), que la semejanza o desemejanza depende del lado del que se esté mirando. Según el ángulo en que se esté, se ve un lado concreto del objeto o del sujeto, de tal manera que el objeto o el sujeto, sobre todo si ~~es~~ éste, es el autorretrato construido por uno. En *El parecido*, sólo una salvedad: ~~En~~ el caso de doña María que, como no se conoce ni ella misma, llega a confundir al chófer con su hijo Jaime. La escena es la siguiente. Pepelín y doña María conversan en el salón de la casa. Aún hay luz diurna en la estancia, sin em-

bargo, matiza el narrador, la luz natural, “la tarde invernal, turbia, monócroma, perceptible a través de los visillos” dan al espacio “una cierta irrealidad amarillenta, como una fotografía diluida, borrosa” (p.150). Doña María tiene problemas de percepción, de conciencia, aquella figura que estaba con ella, era y no era la figura de Jaime.

“Pepelín cambió de postura. Estiró las piernas... Doña María contempló sorprendida aquel perfil de Jaime, ligeramente alterado –pensó doña María– pero idéntico en todos los rasgos esenciales. La apariencia de Jaime siempre resultaba ligeramente alterada cuando vestía uno de esos convencionales trajes. [...] El muchacho sentado ahora junto a ella, parecía más joven que Pepelín. Y había, además, en sus continuos cambios de postura, una especie de novedad, una alegría feroz, infecciosa; la alegría de alguien que anda ensayando gestos, frases adecuadas [...] Como Jaime” (p.151).

Y doña María, confundida, afirma y confirma a Pepelín, o Jaime, o quién sabe a quién se está refiriendo en esa conciencia confusa:

*“– Es imposible no ver una imagen que se tiene delante –dijo doña María sin venir a cuento.
– [Pepelín] Exactamente. Es imposible que no veas que soy tal como soy.
– [Doña María] ¿Y quién eres tú? Te veo tal como eres. Pero no sé quién eres”. [...] –Soy Jaime –dijo Pepelín” (pp.151-152).*

Doña María ya no sabe con quién está. Las páginas 155ss lo confirman. Tanto que el narrador apunta: “Permanecían el uno frente al otro, pero puede decirse que aun cuando se estuvieran viendo (e incluso contemplando fijamente) viera cada uno de ellos dos, exactamente al otro” (p.155). Este no saber qué y quién, si Joaquín (esposo, p.157), o Jaime (hijo), o su hijo a través del muchacho (chófer) lleva a María a confundir los sujetos, y estar a punto de cometer un gran error: dejarse llevar por esa pasión claramente incestuosa. A saber:

“Doña María envuelta en la oscuridad y las caricias del cuerpo que ella misma acariciaba –un cuerpo, por cierto, trajeado y no desnudo– oyó la expresión <tú eres...> como una estructura fonéticamente incompleta. [...] Pero doña María no podía ceder del todo a las caricias, por acariciantes que fueran, de la expresión <tú eres...> [...] Doña María de un papirotazo separó la cara aquella de su cara. Un papirotazo definitivo y seco; toda la mano derecha, abierta, sobre la cara, a plomo. La cara golpeada pareció entonces –quizá porque cesó de acariciar– desprenderse o caerse del trajeado cuerpo correspondiente que doña María aún tenía abrazado con el brazo izquierdo. [...] En el suelo Pepelín gemía con el mismo gemido perruno con que había gemido arriba un rato antes” (pp.159-160).

Nadie conoce a Nadie, y por no conocer a nadie, se hace lo que no se quiere. Ver, ser; no se ve el ser. Ver aquello a lo que se parecen y a aquello que no se parecen. En el fondo miedo a al miedo que sienten al ser y al parecer.

Los otros coeficientes son el “rencor”, “resentimiento”, “odio”, la “hipocresía” y la “falsedad”. Los resentimientos nacen de las expectativas frustradas. En toda relación humana, desde la más ocasional a la más profunda, cada una de las partes espera de la otra que se comporte de una determinada manera, y a esto lo llamamos expectativas. Cuando se da por descontado y se cree justo y lógico que el otro se comporte de determinada manera en algo que tiene significado especial para alguien, y esto no sucede así, nace en una persona un sentimiento de injusticia, y la personas se siente ofendida y frustrada. Así comienzan los resentimientos. En *El parecido* hay abundantes expectativas, y resentimiento. Por ejemplo, Mati, pareja ocasional de Jaime, no es muy aceptada por la familia de Jaime. Ella es del vulgo y así se siente, y por sentirse así se piensa y se ve en su conciencia, diferente. Es decir, Mati se ve ahora, esa cara oscura que antes había pasado desapercibida. Y “como quien de pronto ante un espejo, reconoce una obscena y maligna representación de sí misma”, pensó y se dijo:

“<Yo soy una persona vulgar y corriente>, pensó Mati, para apartar de sí la desazón que repentinamente trajo consigo, imaginarse maliciosamente envejecida, torcida y obscena, ajena a todos, solitaria, en un cubil, como una bruja, Y al pensarlo sintió feroz punzada de resentimiento contra Jaime y contra doña María. A causa de este resentimiento, en gran parte informal, Mati, en su época de más estrecha relación con Jaime –y con la propia doña María–, ponía con excesiva frecuencia de relieve el hecho de no ser como ellos, o como Jaime, por lo menos, ingeniosa y burlona, sino <corriente y moliente>, una chica de pueblo, cosa que Mati, en realidad, jamás consideró en serio o para su capote que era o parecía” (pp.140-141).

Mati, ¿es mala? ¿Por qué tiene miedo a ser o parecerse a doña María o a Jaime? La imagen que Mati proyecta de sí, no es una imagen positiva y atractiva. Es la antítesis de la idealización de la mujer. Una imagen peyorativa: bruja, ferina, con figura muy poco representativa: envejecida, torcida y obscena; animalizada, “en un cubil”, y con sentimientos feroces. C.G. Jung considera que el aspecto brujesco de las personas, sobre todo, en las mujeres, está relacionado con los elementos oscuros de las pulsiones, que anidan en el inconsciente, amén de encarnar los deseos, los temores y las demás tendencias de nuestra psique, incompatibles con nuestro yo. Recuérdese la imagen degradada de la mujer que connotaba en la Edad Media.

Además del resentimiento en la novela hay odio, hipocresía y falsedad. El odio es la antítesis del amor. El origen del odio está en muchas oca-

siones en la envidia. El mito de Caín (Gn 4,1-9) muestra con claridad ese origen y las consecuencias. El proceso del odio que aparece en el Génesis tiene la siguiente estructura: nace en la envidia, tiende hacia la supresión del otro, y conduce a la muerte espiritual y real. Por tanto, si el amor tiene una connotación divina, su opuesto la tiene satánica. Así lo explica el libro de la Sabiduría: el diablo envidioso de la suerte del hombre, le tomó odio y provocó su muerte espiritual, y su consecuencia la muerte física (Gn 2,23-24), igual que en el mito de Caín. Sin embargo, el amor lleva al odio muchas veces porque antes ha habido una pasión ardiente. El odio es esa pasión violenta contraria al amor que hace ver al otro como causa eficiente de mal. Decía M. Blondel que “el amor es lo que hace ser”, la antítesis, el odio, es aquello que dificulta el ser, que se opone al ser. Por eso, para el que odia todo es obstáculo; todo es obstáculo cuando no se ama. Si el amante es un yo, dice Jankélévitch, que tiene su yo fuera de sí, el cual está en ese otro yo, tú, el que odia será el que tiene su yo encerrado en sí, y ve a ese tú como una potencia de mal.

En la novela de *El parecido* el amor y el odio están presentes a través de dos representantes muy cualificados: doña María, representante del odio; y Rosa, representante del amor, una mujer, apenas presente, pero cuando lo hace, lo hace con toda su fuerza. A doña María, la inquisición letonense, en el día de autos, óbito de Jaime, ya:

“[...] adjuntaba pasiones más violentas y más grises. Nada paisajístico en su alma. Un amor abrasador, un odio abrasador –cualquier cosa de una sola pieza–” (p.17).

María odia con toda la fuerza que se puede odiar a Joaquín. ¿Por qué doña María odia tanto a su marido? ¿Por qué tanto odio en su corazón, odio que hace encerrarse en sí misma?

La estructura del odio tiene tres elementos: envidia, aniquilación del otro y muerte, espiritual y física. ¿Hay en la raíz envidia entre María y Joaquín? ¿Quiere María aniquilar al otro, a Joaquín? María y Joaquín poco tiempo después de casados conversan, la conversación es un tanto fría y distante. La esposa dejó al esposo un poco preocupado por la respuesta que dio:

*“ [El señor Vidal] No sé qué esperas de mí [María].
 “ [María] No espero nada de ti, todo esto es agradable, pero supongo que acabará aburriendo. Quiero tener un hijo. Eso espero de ti... ya que me lo preguntas. No es mucho esperar, supongo” (p.131).*

María siguió comportándose con su marido, fría, distante, y en ocasiones, extraña. Un poco antes de parir, marido y mujer conversan acerca

del estado de María y el alumbramiento. En la conversación se retrata cada uno lo que siente por el otro y cómo está viviendo al otro.

“ –Ya te falta poco, María –dijo el señor Vidal.

-Aún falta bastante –contestó doña María secamente, sin mirarle y tras una pausa muy larga.

-Estás disfrutando todo ello mucho, no hay más que verte.

-Yo no me meto en tus asuntos. También disfrutas tú con tus cosas.

-No te entiendo, María, persona. No te dejas querer, ni cuidar. Yo estoy de sobra.

Ya te llegará el turno... Jaime va a dar mucha guerra –dijo María...

[...] Joaquín Vidal reaccionó violentamente esta vez:

-¿Jaime? Ya está todo decidido entonces... hasta el nombre, yo no me llamo Jaime, me gustaría que se llamara como yo...

Al señor Vidal se le saltaron las lágrimas... y su mujer al mirarle fijamente sintió un sentimiento parecido a la compasión. Se quedó sin saber qué decir.

-Tu papaito te compró un semental, ¿no es así? Hubiera sido más elegante alquilarme por una temporada. [...]

-¡Ten cuidado, María, también yo puedo jugar al juego que tú juegas!

Pero doña María sabía que su marido había perdido ya el juego precisamente porque ya era demasiado tarde para advertir que había algo en juego. Doña María se agazapó ahora en su visible esplendorosa maternidad, como un escondrijo:

-Yo cumplo mi deber. Cumple tú el tuyo. Hasta la fecha los dos hemos sabido dónde estábamos. Mejor seguir así. Es más fácil” (p.133).

Hablar a otro es revelarse a ese tú que está enfrente. Revelar no solo qué soy, siento y vivo, sino también qué eres para mi, cómo te percibo, y cómo te siento. Aquí María está muy distanciada de Joaquín. Éste empieza a dejar de ser alguien importante para ella. Ya lo advirtió a su padre el día de la entrevista: “uno”, lo justo, “todos, mucho” (p.127).

Amar a otro es decirle: tú no morirás. Por tanto, amar es querer el bien para ese tú querido. Odiar significa lo contrario; no me importa que mueras; y odiar es querer el mal para ese tú que lo percibes como amenazador. Doña María, cuando la muerte se precipitó sobre su marido, indica el narrador:

“no vio alterado en nada su desprecio, odio, o lo que fuese. Ejecutó sencillamente los gestos adecuados, acompañó al moribundo día y noche durante dos semanas en la clínica. Y la última frase que pronunció su esposo (<acuérdate de mí como soy ahora, María, no como antes>) le pareció el gesto-resumen de la vida de un cobarde” (p.73).

Si la fórmula de la compasión es “yo sufro cuando tú sufres”, y la de la condolencia es “sufro de lo que tú sufres” (Jankélévitch, 1986), doña María

es la antítesis de lo anterior. El dolor, el sufrimiento, la postración, conllevan a la compasión, en caso de María ni eso; “no vio alterado en nada” las pasiones y sentimientos que tiene hacia su marido.

La Hipocresía es la actitud de fingir una serie de sentimientos o cualidades que son absolutamente contrarias a las que se tienen o se piensa que se tienen. Voz procedente del teatro griego (υποκρισις), cuyo significado es *fingir, representar*, bien una respuesta, bien un comportamiento. En la novela *El parecido*, el ser de algunos personajes es parecido a ¿quién?, o quieren parecerse a un tú imaginado e imaginario, porque no acaban de conocer bien qué son y qué quieren. *Parecer*, y *parecerse a*, es otro modo de ser de algunos personajes. Un modo de existencia incompleta, aproximada, y, al cabo, perturbadora y trágica.

Varios son los personajes que en la novela juegan con el parecido. Son personajes terciarios. A saber: un conserje, el señor Nemesio, del Círculo de Recreo de Letona, al que no le duelen prendas de calificar a Nando Terrán de “hipócrita”, porque públicamente había confesado:

“El pobre Jaime –había declarado don Fernando Terrán en el Círculo de Recreo la tarde anterior– era de muchísimo cuidado” (p.13).

y hace otra. Y como en Letona casi todo se sabe, pues, mentir no queda muy bien a ojos de todos, sobre todo cuando se es poco discreto, se encuentra con que:

“Putá la falta que hacen referencias de pobres Jaimes ni cojones, que le tenga él el cuidado, más le vale, hipócrita” (p.13).

La voz griega hypókrisis, con su significado: *fingir, actuar*, le viene a don Fernando como anillo al dedo, ya que él está actuando ante los otros, pareciendo algo que no es, porque en la intimidad, no dice lo que dice ante los demás. Está fingiendo un sentimiento que no tiene.

La inverosimilitud en Pombo es una forma de estar: situación, y, además, una forma de ser: comportamiento moral. Ser y, sobre todo, parecer, también; es una situación moral. Ser es lo moral; parecer es la inmoralidad. Gonzalo Ferrer también sufre de la merma de ser, por eso parece, o quiere parecerse a. Para la tranquilidad de su conciencia, Ferrer pensaba:

“ [...] con frecuencia irónica, que su vida era estrictamente lineal y que no había en ella contradicciones reales: sólo ese desfase imperceptible del comportarse, como si amara a Rosa sin amarla” (p.50).

El narrador omnisciente de la novela acerca al lector a la conciencia de Ferrer. Sumergido en la obsesión de Jaime, y en ese estado introspectivo, hace una anamnesis de su vida. En esa *causa sui* aparece un estado: la linealidad, y una situación: la apariencia. Marx defendía que la meta de todo hombre debía consistir en *ser mucho*, y no en *tener mucho*. En la narrativa de Pombo existe una tensión dialéctica rígida entre "verdad", como una representación de los acontecimientos, y la conciencia fenomenológica eidética como una representación de la imaginación. En esta primera fase de la novela de Pombo, es en este último (lo imaginario) donde la gran mayoría de los homosexuales protagonistas de Pombo, en conflicto, parecen fracasar al percibir como es esa realidad. Porque en el fondo, Pombo, a través de esas conciencias fracasadas, pretende analizar cómo negocia cada ser humano esa realidad en la que está, cómo la aprehende, la interpreta, y la modifica a menudo defensivamente. Y en ese negocio se encuentra el lector con fraude, con doblez, con parecidos, es decir, desemejanza. Ferrer arriba es inauténtico, es irreal ante Rosa. Es ese "como si", que en la fenomenología pombiana es una representación, una apariencia de la verdad: "amar a Rosa". Pero como no se da esa verdad, hay que aparentarla, para que al hacerlo parezca verdad lo que no es. La gravedad del estado, del estadio, y de la situación de Ferrer es que aprehende la situación con "irónica". Desde un punto de vista moral esta situación psíquica, ésta aprehensión, agrava la responsabilidad de Ferrer. Emerge, una vez más, la culpabilidad.

Dejamos la reflexión sobre la manifestación plural y, muchas veces, misteriosa del mal, y afrontamos la cara del mal: el bien. También se manifiesta como fuerza, muchas veces, más fuerte que el mal, pero con su discreción apenas se percibe así. El capítulo que vamos a trabajar lo titulamos así: las fuerzas del bien.

7.3.2.12. Las fuerzas del bien en la novela.

La novela pombiana tiene una lectura de denuncia del mal como instauración del bien. Pombo es parco en la representación del bien en su narrativa, pero la hay. El bien está presente, y con fuerza, aunque esté escondido. El bien hace acto de presencia en la novela a través de la figura femenina, en concreto de Rosa³¹, un personaje en la sobra de la vida de Ferrer. Desde aquí, surgiría una pregunta: ¿qué hace posible la apertura del mal hacia el bien en esta figura?

³¹ Pombo advierte entorno a dos personajes de su narrativa: "Lusmila y Rosa (*El parecido*) son dos personajes santos, personajes que no viven desde el yo, sino desde el tú", en Morales Villena, "Entre-vista con Álvaro Pombo. Tan precioso licor", *Í*, n° 476-77 (1986)19b.

En medio de la tragedia, muerte de Jaime, la vivencia de la muerte de aquél por los más cercanos: madre, tío, Nando, chófer, y por los más alejados, la *vox populi* inquisitorial de Letona, el bien, aunque discreto y silente, aparece como un rayo de luz en las tinieblas de la sin razón. Rosa³² es el oasis en medio de este desierto humano. El lector se encuentra con una mujer discreta, enérgica, alegre, enamorada³³ y preocupada por lo suyo y los suyos: esposo, casa y familia. La santidad radica en ser una persona entregada a los suyos porque los ama. El añadido es ser creyente y devota. En los momentos delicados personales y familiares, no duda en recurrir a Dios.

Estamos, por tanto, en un contexto cristiano y católico. Es decir, que Pombo saca de su cajón de sastre la religión que profesa. Pone en boca de Rosa esa súplica humilde que nace en los momentos de preocupación humana, ante una situación que supera a cualquiera:

“Dios mío –indicó Rosa– que Gonzalo no enferme ahora, estos días no, Dios mío, ahora no se dejaría cuidar y yo peor que nadie para cuidarle estos días” (p.153).

Y Rosa no se equivoca con su esposo. Gonzalo no se deja cuidar, prefiere ir al abismo antes que dejarse en manos de quien de verdad le ama y no lo ve. Cuando Rosa ofrece ayuda a Gonzalo, éste contesta: “No tengo nada que decirte, Rosa, ya lo ves” (p.154). Y Rosa:

“se acercó a su marido y le acarició el rostro sin afeitar. Era la misma ternura antigua –incompleta, infantil probablemente, insuficiente acaso, pero fiel, invariable– que por aquél hombre Rosa siempre había sentido” (p.154).

Frente a la distancia de Ferrer, Rosa ofrece cercanía. Ante la frialdad de Gonzalo, Rosa ofrece ternura “antigua”, es decir, desde que se conocieron y se casaron, y convivieron, porque Rosa quería, y quiere a Gonzalo. Rosa ha ofrecido lo que tiene a quien quiere y lo necesita. Por eso el narrador matiza la ternura ofrecida; ella ha sido siempre “fiel” e “invariable”.

¿Qué rasgos de bien configuran ese personaje? Esta figura responde a la persona bienaventurada, makarista, dichosa, porque es pacífica, mira con buenos ojos y no ve maldad, es mansa y humilde de corazón (Mt 5,1ss). Con palabras del propio novelista, el bien en esta heroína “funciona como una aniquilación del propio yo, como una negación de sí mismo, como una especie

³² “Luzmila y Rosa están encaminados a la descripción de cómo funciona el bien en una persona que es buena, ya sea naturalmente, porque quiere serlo o porque ama a alguien”, en Morales Villena, o. c., p. 19b.

³³ Pombo indica que “el hombre bueno, el hombre santo, sería el gran enamorado que se trasciende así mismo”, en Morales Villena, o. c., p. 19c.

de humildad muy profunda”³⁴. Pombo no ve en el fondo de esa acción un sustrato evangélico, nosotros creemos firmemente que sí lo hay, amén de que el novelista se haya inspirado en otros modelos³⁵.

Nosotros creemos que Rosa es presentada desde la perspectiva del Samaritano; la samaritana de Gonzalo, solo que éste no se deja curar. Con esta actitud, Rosa anticipa la figura de María en *El metro de platino*, y la representación de otras figuras, tanto masculinas como femeninas en otras novelas.

7.3.2.13. ¿Qué es la novela *El parecido*?

Con la novela *El parecido*, Á. Pombo comienza la narración novelística, narración larga, e inicia el ciclo de la falta de sustancia que ha desarrollado en sus cuentos. Ahora lo hace de una manera individualizada.

El parecido es una novela de duelo, además de otros temas satélites en torno a él: relaciones personales, sexualidad, creencias, sentido de la vida y sentido de las personas y la muerte. La novela empieza con la muerte y termina en ella. Por tanto, el lector se encuentra en un gran círculo. Á. Pombo reflexiona a través de ciento noventa y nueve páginas quién es el protagonista ausente de la novela, Jaime Vidal, personaje muerto y eje en torno al cual gira toda la novela, sentimientos, situaciones. Y Pombo lo hace desde los sentimientos que ha provocado esa muerte, su ausencia, vacío, en cada uno de los personajes: Madre, familia más cercana, en concreto, su tío Gonzalo Ferrer, sus amigos, las mujeres. Jaime ha mostrado a cada uno una faceta personal. Y cada personaje ha mostrado con él una manera de ser concreta, cada uno se ha mostrado diferente. Cada uno tiene un recuerdo, unos sentimientos, unas vivencias, muy diferentes. ¿Quién era de verdad Jaime? ¿Qué ha sido Jaime para cada uno? Platón lo deja bien claro, por eso Á Pombo ha recurrido a esa magnífica cita para aclarar ya no solo la novela, sino la propia vida humana: “lo que parece asemejarse a lo hermoso... resulta que no es semejante a lo que dice asemejarse” (*El sofista*).

Por extensión, creemos que se puede extrapolar la pregunta: ¿Quiénes somos cada uno de nosotros, en nuestro entorno, con nuestros familiares, amigos, trabajo, cómo nos ven y qué sentimientos provocamos? Somos seres polifacéticos, y no nos mostramos en todo momento ni con cada uno la misma faceta. Por eso, llega un momento que surge la pregunta: ¿Qué soy para los demás?, incluso algo más duro y atrevido: ¿Quién soy para mí mismo?

³⁴ Morales Villena, o. c., p. 19b.

³⁵ Pombo tiene presente un “precedente lejano”: “Simone Weil”, y un “precedente inmediato”, “la figura de personas buenas en Iris Murdoch”, en Morales Villena, o. c. p. 19b.

En la novela corta *El Parecido*, Pombo retoma temas de la vivencia y orientación sexual. Es decir, cómo vivo y hacia donde se orienta la sexualidad. En el caso de Á. Pombo está muy claro: la homosexualidad. ¿Cómo se vive? Mal. La novela es una descripción de la alienación (homo)sexual, oscura y reprimida, así como la inaccesibilidad del amor interiorizado homosexual. Á. Pombo lo hace, sobre todo, desde el punto de vista del homosexual maduro, atraído por un adolescente. Esta asimetría no es nueva, el tema es tocado ya en el cuento “Tío Eduardo” (*Relatos*). Á. Pombo es maduro y como tal le preocupa esa dimensión y esa faceta humana. Porque la vida del homosexual mayor es muy diferente a la vida del homosexual joven. En el primero hay soledad, la cama está siempre vacía; en el segundo no. En la soledad, una ráfaga de viento fresco siempre es buena, porque provoca ilusión, interés, sentido, y ganas de vivir. Esto es lo que supone Jaime para Gonzalo. Sin embargo, por razones sociales bien marcada, no siempre se puede vivir de una manera concreta. La tragedia de *El parecido* está en la influencia de los factores externos, del poder social, en la conciencia personal. Los protagonistas de la novela, Jaime, Gonzalo, Pepelín, son actores en un mundo complejo que desarrollan sus vidas debajo de unas máscaras (προσωπον). Epícteto lo dice bien claro: “Recuerda que tú no eres otra cosa que actor de un drama...”. Y nunca mejor dicho. El drama de los protagonistas de la novela consiste en representar (υποστασιζ) aquello –heterosexualidad– que no son. Hay una disfunción entre el sentir y el vivir. Para ser verdadero y conocer lo que uno es, cada uno tiene que empezar a conocer qué es. Y desde ese yo se puede acceder al otro. Esta aproximación al otro desde mi, es un camino moral, ético. Un camino de conocimiento del ser y de ser.

Pombo también lleva a cabo, pero de una forma más lúgubre y amenazante, la confusión de lo real y lo imaginario en las conciencias de sus protagonistas, y en la misma instancia misma de su escritura. Y para ello, recurre a la filosofía, cercana a su vida, a través de esa cita de *El Sofista* (Platón), donde se subraya que no todo lo que parece es. Y también lo deja notar en sus primeros versos al afirmar: “He vuelto a ver el envés de mi vida. / Y no lo parecía”. / “Desde un principio es incomprensible cada terminación”. / “Darán con uno / que se parece a uno / que se parece a uno / Muy parecido”³⁶.

Así mismo resalta con un humor propio, la farsa de la representación social, la literatura, la «gente bien» y su sociedad clausurada y opaca de algunas regiones nortenas (Santander). En *El parecido* se desarrollan una red de relaciones personales, por lo general, se limita al contexto de la familia, y a los problemas cotidianos que se establecen entre sus miembros, de ahí una cierta «apariencia» de elementalidad costumbrista en todo lo que se nos na-

³⁶ Cfr., Protocolos, 122, vv. 16-18, p.24; 2312, vv. 26-27; p. 39; 3822, vv.13-15, p.50.

rra. Como recuerda Platón, “lo que aparenta asemejarse y no se asemeja, es una apariencia” (*El Sofista* 236 a-b). Esta cita platónica suscita en el lector sospecha que la «verdadera historia» circula por el sustrato férreo de la representación social o las defensas de orden psicológico que, en forma de represión, intentan detener el oculto curso de los acontecimientos. Los factores externos controlan la esencia del individuo.

Á. Pombo anticipa ya en *Protocolos* otro de los temas de esta novela. Esto tiene mucha relación con su permanente preocupación tanto vital como literaria. Le espanta la posibilidad del olvido que trae la muerte y el vacío creado en los que quedan (duelo), que sólo les queda recordar al que se ha ido, y desde él, aquello que cada uno ha sido o ha dejado de ser sin él. Por eso afirma sobre ella: “a ser me acostumbró la muerte” (P. 5739, v.20)³⁷. Y a ella se refiere cuando abre y cierra la novela. Pombo escribe fundamentalmente desde la toma de conciencia de la contingencia y la limitación del hombre. En consecuencia, también hace notar esa contingencia humana manifiesta en la conciencia humana. “La conciencia es el lugar de la falta de parecido” (p.172). Todo ello lo refleja a través de esa cita de *El Sofista* (Platón), donde se subraya que no todo lo que parece es. Y también lo deja notar en sus primeros versos al afirmar: “He vuelto a ver el envés de mi vida. / Y no lo parecía”. / “Desde un principio es incomprensible cada terminación”. / “Darán con uno / que se parece a uno / que se parece a uno / Muy parecido”³⁸.

Pombo resalta y exalta todo un mundo personal y narrativo. El lector se encuentra todavía con unos personajes, dueños de un torturado, conflictivo y, a la vez, sugerente mundo interior, son arrastrados a la postre a destinos inciertos y angustiosos, domesticados en la apariencia por la trivialidad de las anécdotas que viven en la realidad de afuera. El otro y lo otro, cuando no se mira desde un lugar adecuado, se percibe distorsionado. Por tanto, ser verdadero.

El parecido tiene una pátina lúgubre y sombría que refleja un periodo de melancolía en los inicios de la narrativa pombiana. El texto que le precede es *Relatos*, y en él también es patente ese estado melancólico del escritor. En este texto todos los protagonistas están involucrados en actividades nefastas, de una forma u otra, en un contexto generalizado de intencionalidad maliciosa. Diríamos que todos son ajenos a todos porque ninguno de ellos ha querido abrir su conciencia al otro. Y consecuencia de lo anterior, nadie conoce a nadie ni conoce nada. Ni esposos, ni familiares, ni personas afines a los protagonistas.

El Parecido es la primera aventura de Pombo en el género de novela de detectives, y el texto tiene una textura que cubre de la sordidez asociado a un metro de penal.

³⁷ En Álvaro Pombo, *Protocolos* (1973-2003), Prólogo de J. A. Marina, Barcelona, Lumen, p.69.

³⁸ Cfr., *Protocolos*, 122, vv. 16-18, p.24; 2312, vv. 26-27; p. 39; 3822, vv.13-15, p.50.

7.3.3. *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983).

7.3.3.1. Introducción.

La novela *El héroe de las mansardas de Mansard*³⁹ apareció en los círculos literarios españoles en 1983, entrada ya la Democracia. Es la segunda novela del ciclo de la insustancialidad y el tercer trabajo literario en prosa del poeta, filósofo y novelista, Á Pombo. Primero fue el filosófico y raro *Relatos* (1977), después, *El parecido* (1979), y cuatro años más tarde, aparece *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983). Con esta novela, Á Pombo logró renombre y un lugar propio en el mundo literario hispánico, y con ella obtuvo el I Premio Herralde de Novela (1983), premio que le abrió las fronteras literarias más allá de España.

El héroe es otra novela ambientada en el Norte de España, en la ficticia Letona, aunque no aparece como tal, como en otras novelas, sí algunas ligeras referencias. La trama de la novela está situada en el marco de la postguerra española (pp.45 y 138) y narra, como lo hace su predecesora, *El parecido*, el decrepito mundo de la aristocracia⁴⁰ de esa ciudad, análogo al mundo aristocrático español de la postguerra. Hay, por tanto, una clara autorreferencia en la narración. Sin embargo, no es una novela de postguerra, puesto que refleja un mundo de libertinas acciones y apariencias, factor importante para moverse por él.

En esta situación aristocrática está Kus-Kús un niño de la alta burguesía norteña un tanto peculiar. Un niño a punto de dejar la niñez, pero “reviejo” (J.L. Aranguren), “revenido-revenant” (Pombo), o el “Oskar Matzerath”, del *Tambor de hojalata* de G. Grass. Kus-Kús es una especie de gnomo que se inserta peligrosamente en el mundo de los adultos: de su extravagante tía Eugenia, de Julián, un criado con un pasado y un glamour equívocos, de Miss Adelaida Hart, admirable institutriz inglesa, de la abuela Mercedes y de su acompañante y amiga María del Carmen Villacantero; de Manolo, el mozo de la tienda de ultramarinos “La Cubana”, acreditado semental y asiduo visitante de la tía Eugenia. Nicolás, como Emil Sinclair, en *Demian* (H.Hesse), vive entre dos mundos definidos perfectamente y que, por si fuera poco, son radicalmente antagónicos. Un mundo lleno de luz, conformado por los de arriba: su familia, aunque sus padres están ausentes siempre, la religión (católica), el orden (lo pone Miss Hart y su abuela Mercedes), la escuela religiosa, y las tradiciones burguesas; y, un mundo oscuro, igual

³⁹ Manejamos la edición de Á. Pombo, *El héroe de las mansardas de Mansard*, Barcelona, Anagrama (col. Compactos), 2000, 2ª ed. Aparecerá a partir de ahora como *El héroe*.

⁴⁰ Puse mucho interés en que *El héroe de las mansardas de Mansard* se percibiera la sociedad santanderina de los años cincuenta, cuando yo era niño y tenía aproximadamente la edad de Kus-Kús, Morales Villena, o. c., p. 19d.

que en la novela predecesora, *El parecido*, poblado por la servidumbre (los de abajo), historias de sombras, chismes y de escándalos. Los dos mundos muchas veces se confunden y entrelazan, incluso en la seguridad de la vida hogareña del púber Nicolás. Tía Eugenia, en un diálogo con su sobrino, le recuerda esa confusión, percibida por los de fuera como mala, y percibida por ellos, los de dentro, como buena. Esta apreciación aparecerá después en la novela *Donde las mujeres*. Tía Eugenia indica a Kus-Kús:

“La gente cree que somos malos porque somos imaginativos, creen que es malo imaginarse cosas... No sé cómo decirte, cosas raras, rarísimas, que si se les ocurrieran a la gente creerían que son hasta pecado, porque no las pueden aguantar; es por eso, estoy segura que es por eso, las cosas que a ti y a mí se nos ocurren ellos... ellos no podrían...” (p.188).

Con *El héroe* Pombo hace otra incursión en el mundo adolescente y su complejidad emocional. Ya lo había hecho en 1977 con *Relatos sobre la falta de sustancia* en el cuento: “Tío Eduardo”. En él, el narrador es un adolescente de quince años, anónimo, que narra la percepción que tiene de las relaciones entre tío Eduardo y su sobrino Ignacio. Según él, ambiguas, llega a decir que ambos forman una buena pareja sexual. Este anónimo narrador llega a sentir envidia y celos también de los dos y esa situación. Ya no hay más. Ahora lo vuelve a hacer con otro adolescente, Nicolás, y lo hace con un poco más de atrevimiento.

El héroe es un entramado narrativo, en el que Pombo, como Hesse en *Demian*, se luce como intérprete y traductor literario de los estados emocionales de los adolescentes, con sus miedos y preocupaciones, y, en ésta, la incipiente (homo) sexualidad del protagonista: Nicolás. Quizás se deba esto a que Pombo no haya abandonado del todo su propia juventud, todavía “a la búsqueda del pasado personal y familiar, del tiempo vivido y, por <cen-surado>, no vivido enteramente y que necesita <liberar>” (Aranguren, 1984, 44). Quizás podemos decir que todavía permanece aferrado a ella. La literatura es, para Pombo, recuerda González Herránz (1985, 103)⁴¹, una forma de conocimiento.

Entre los otros temas planteados por Pombo en esta novela se encuentra el de la existencia de un linaje, el linaje de los elegidos. Y así lo recuerda Manolo a Kus-Kús: “Tú es que te crees que porque tienen cuartos en tu casa, todo Dios se pone firme... y no” (p.199). Un linaje que nace de sus innumerables lecturas de Nietzsche, presente a lo largo de la narración.

⁴¹ En “Á Pombo, o la conciencia narrativa”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (ALEC), vol. X (1985)99-109.

La novela es un relato fundado en los límites del lenguaje de cada uno de sus personajes inolvidables, que es como fundar la relación en el límite de unos universos tan fascinantes como diversos.

7.3.3.2. La novela y la crítica literaria.

La literatura de Á Pombo, poesía y prosa, era conocida principalmente hasta la publicación de *El héroe* por círculos especializados. A partir de la publicación de esta novela, y el premio recibido, los críticos adoptaron ante este filósofo-poeta-novelista, un caso original y un caso de originalidad, una postura más abierta y cercana a su obra literaria. Tanto es así que la novela *El héroe de las mansardas de Mansard* fue galardonada con el I Premio Herralde de Novela, por fallo unánime del jurado⁴². La novela no pasó desapercibida a muchos intelectuales, ni tampoco a algunos críticos literarios⁴³.

El primero que se hizo eco de la novela *El héroe* fue Aranguren (1984)⁴⁴. Para el profesor, su alumno Pombo es un “recreador de un mundo novelesco muy propio, muy a la búsqueda de un pasado personal y familiar, del tiempo vivido y, por censurado, no vivido enteramente que necesita liberar” (p.44). La novela *El héroe* es una narración de doble protagonista: de señorito y de criado. El señorito es un púber, el criado, en la línea de su anterior novela, *El parecido*, un personaje ambiguo y tangencial con el mundo de la delincuencia. Pero la novela es, además, una narración de “la clase ociosa”, una novela “moral”, “psicológica”, y la crónica de una “selecta educación en la marginalidad” (p.45). No hemos de olvidar que es también la “historia de una desilusión” (p.44). Novela diríamos donde emerge en muchos de los momentos el misterio del ser humano, lo que es, y, sobre todo, lo que puede llegar a ser, y hacer.

⁴² El jurado estaba compuesto por: Salvador Clotas, Juan Cueto, Luis Goytisolo, Esther Tusquets y el editor Jorge Herralde, cfr. Á. Pombo, *El héroe...*, o.c., p.5, recogido también por V.R. Hollovay, *El postmodernismo y otras tendencias de la novela española* (1967-1995), Madrid, Espiral hispanoamericana, 1999, p.255.

⁴³ Recojo los principales críticos que han comentado la novela. Lo hago por orden cronológico. En primer lugar lo hace Aranguren, J.L., “El mundo novelesco y el mundo novelístico de Álvaro Pombo”, en *Los cuadernos del Norte*, nº 24 (marzo-abril, 2004)44-45; después, Carrero Eras, P., “La narración que nos lleva: Álvaro Pombo y sus ‘Mansardas’ y los ‘Castigos’ de Carlos Barral”, en *Cuenta y Razón*, nº 17 (mayo-junio, 1984)87-97; Conde, R., “Álvaro Pombo: heterodoxia, libertad y poesía”, *El país, Libros*, 22 de enero de 1984, p.2; Freixas, R., “Un héroe fallido”, *Quimera*, nº 37 (abril, 1984)68; Saladrigas, R., “Una rara fusión entre luz y tiniebla”, en *El correo español-El pueblo vasco*, 14 de enero de 1984, p.35; Solano, F., *Libros*, nº 31 (septiembre, 1984)9-10; Suñen, L., *Insula*, nº 448 (marzo, 1984)5; el crítico alemán In-genschay, D., con dos; uno, “Álvaro Pombo: *El héroe de las mansardas de Mansard*”, en *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1994, pp.65-67; y otro, Toro, A. de-Ingenschay, D., “Álvaro Pombo: *El héroe de las mansardas de Mansard*: sobre el problemático hallazgo de la identidad y la grácil disolución de la realidad”, en *La no-vela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp.157-166; Ho-llovay, V.R., *El postmodernismo y otras tendencias de la novela española* (1967-1995), Madrid, Espiral hispanoamericana, 1999, p. 255.

⁴⁴ En *Los cuadernos...*, pp. 44-45.

Para el profesor Pedro Carrero Eras (1984) la novela *El héroe* es una “gratificante novela” situada en la postguerra española, aunque no sea una novela de postguerra, ni ella sea su meta ni personaje alguno. No siendo una novela filosófica, ni erótica, o policiaca, etc., es una novela en la cual hay de todo ello. Pombo aquí sigue en la línea de la anterior, *El parecido*. Novela donde queda retratada la alta burguesía y sus avatares de esa ciudad escondida aquí, en la novela, y que puede ser Letona. Sin embargo, Pombo no ha querido nominar para, según el crítico, añadir “universalidad a su no-vela” (p.89). Una novela de personajes principales asimétricos, niño-adulto; niño-mayor, en la que el niño va aprendiendo de los mayores a ser mayor a través del mal ejemplo. Hay que anotar la presencia de una institutriz inglesa, Miss Hart, símbolo de la cultura inglesa fuertemente presente en toda la narración. La novela, indica el profesor Carrero, acoge “el viejo tema de la existencia como representación” (p.92). Y a través de ello y de los personajes, nace la pregunta por la grandeza y la vileza del ser humano, amén del origen del mal. El mal, indica el profesor, “envuelve a todos”, el mal estructural, del que “todos somos responsables” (p.93). Sin embargo habría que añadir al profesor, cada uno también es responsable del mal en proporción de lo que aporta a esa estructura que agobia al ser humano. El crítico aprecia muy favorablemente el uso de un “vocabulario exótico referido a la flora, de tintes neomodernistas” (p.94), así como el uso, sin pudor alguno, de fórmulas tradicionales, como “la introspección omnipresente”, al lado de otros recursos más a tono “con la vanguardia de los tiempos” (p.94).

El crítico alemán, D. Ingenschay (1994 y1995) hace su reseña de la novela teniendo presente las reseñas de otros hermeneutas. Por una parte, la del profesor Aranguren (1992), y por la otra, la del crítico literario Suñén (1984)⁴⁵. *El héroe*, indica Ingenschay, es una “moderna novela de formación o de aprendizaje” (p.160), novela “que puede ser situada, sólo por la atmósfera evocada, en una época anterior a la Guerra Civil, quizá en la década de los años veinte” (p.160). El crítico habla de la novela como un “discurso de la pubertad” (p.162), en el cual el protagonista, Kus-Kús, pierde la inocencia. Y según él, el estilo de la novela no es unitario, sino diverso, pues está caracterizado por un “juego de enfoques y perspectivas diversas, en torno a una serie de alusiones: el discurso del narrador y las reflexiones de los monólogos interiores de Kus-Kús (pero también de Julián y la tía), así como los breves y sutiles diálogos, los cuales “disuelven cualquier perspectiva unitaria” (p.162). En lugar de resaltar la “perspectiva exterior psicologizante”, destaca la “perspectiva interior cuya arbitrariedad subjetiva alcanza una y otra vez un precipitado antirrealista y típicamente postmoderno” (p.163). La temática sexual es notable en esta novela, como en otras, aspecto que forma parte

⁴⁵ Cfr., “Á Pombo, la realidad y sus disfraces”, en *Ínsula*, n°446(1984)5.

de las claves en la obra del escritor. Según el crítico, el tema sexual “se alinea en ese pergeño de lo vago e inconcreto”, aspecto, por otra parte, que le da a la novela “un encanto peculiar” (p.165).

El profesor Hollovay⁴⁶ ve en *El héroe* una obra postmoderna, insertada en la novela de “la crisis del sujeto” (p.229). Se caracteriza por focalizar “la intimidad de la persona”, sentimientos y psicología, amén de la “sincronía y la subjetividad”. Hollovay percibe cierta relación entre Pombo y Proust, unidos por ese “intimismo” que se percibe en la novela, derivado de una argumentación escasa (p.255). El lenguaje sirve al autor para “moldear” los estados de ánimo. La novela es la “representación de los estados psicológicos de los protagonistas”, Kus-Kús, Julián y Eugenia. Cuando el autor hace referencia a las mansardas, no solo lo hace al aspecto físico, sino también a su aspecto simbólico-analógico: el vacío existencial y espiritual de unas vidas tan peculiares. Es una novela psicológica y de crisis existencial (p.257) porque sus protagonistas son derrotados por las circunstancias.

El Dr. Fajardo (2009)⁴⁷ focaliza su reflexión sobre la sexualidad, desde la perspectiva homosexual. El mundo de la homosexualidad adolescente, mundo complejo y “desconcertante” a través del protagonista Nicolás. Indirectamente el Dr. Fajardo compara al lascivo Pepelín (*El parecido*) con el “lascivo adolescente” Kus-Kús, que, como aquél, ejerce sus encantos insidiosamente para engatusar a los adultos que le circundan (pp.68-69). Así pues, el tema predominante en el texto es la maldad, la malevolencia y el mal en general, de una “sociedad aristocrática corrupta que explota sin piedad” (p.68). Novela de señoritos (Nicolás) y de criados (Julián) y sus confusas relaciones y enseñanzas. Novela sobre unas relaciones asimétricas.

W. J. Weaver (2003)⁴⁸ focaliza la reflexión en Kus-Kús que lo ve como “una figura exótica y atrayente”, figura no reductible a “objeto estático de pura contemplación e invención”; es el protagonista de la narración (p.60). Y más que fijarse en Kus-Kús como niño que pierde la inocencia, la novela desarrolla “el complejo mundo del preadolescente” en toda su fuerza, y por extensión, indica el crítico, a todo ser humano (p.60). *El héroe* se ocupa de “establecer un territorio cómplice”, acción necesaria para un “acto imaginativo” (p.61). Es decir, un mundo “exótico” construido por dos personajes: tía y sobrino, el cual, y como es frecuente en la narrativa pombiana, es amenazado por la intromisión de otro agente: el otro. Lo grave está en que ese otro agente aparece con “expectativas oportunistas y egocéntricas”(p.61).

⁴⁶ Cfr., *El postmodernismo...*, o.c., p.255ss.

⁴⁷ Tesis doctoral cuyo título es: “Homotextuality in the writing of Álvaro Pombo: A phenomenological perspective on existential dissonance and authentic being”, The University of British Columbia, 228 pp. Nosotros utilizamos el texto de la Web:

https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/7506/ubc_2009_fall_fajardo_frederick.pdf?sequence=1 , y citaremos por esta fuente. La traducción de las referencias que hagamos es nuestra.

⁴⁸ W.J. Weaver, *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press, 2003.

Aquí radica una de las fuentes del mal de la novela. Muerte, suicidio, aparecen igual que en *El parecido* como expresiones del mal. La novela *El héroe* viene a ser un proyecto ficticio de Kus-Kús, gran fabulador, como lo era Ignacio en “Tío Eduardo” (*Relatos*).

Hemos destacado, a nuestro juicio, los principales críticos sobre esta novela *El héroe de las mansardas de Mansard* y la visión sobre la misma de cada uno. Hay más, pero nos parece que la representación es suficiente-mente rica. Ahora pasamos a desarrollar lo sustancial de nuestra investigación: la presencia del mal y sus derivaciones en la novela.

7.3.3.3. Los coeficientes de adversidad en la novela.

Si la sexualidad sirve a Pombo como reflexión y argumentación filosóficas, la malevolencia, la maldad, y el mal, también. El problema del mal en general es un aspecto importante en la narrativa de Á Pombo y presenta diversidad de matices en este ciclo de la insustancialidad y en la novela que nos ocupa. El mal, por tanto, es motivo y base argumentativa en la visión y reflexión que tiene acerca del ser humano. Un examen de estos elementos contribuye al esclarecimiento de su particular visión del mundo.

El héroe es una historia de corrupción y de inocencia, de búsqueda de la verdad en medio de la apariencia, como en *El parecido*, solo que en la novela que nos ocupa, *El héroe*, la verdad no es que haga libres a las personas, sino al contrario: “contar la verdad, ahora era de mal gusto, de muy mal gusto” (pp.105 y 132), indica tía Eugenia a Nicolás. Ahora, contar es mentir (p.180). En esa línea de pensamiento, el texto de *El héroe* se aprecia como un campo de ficción muy rico en cuanto a la presencia del mal y sus derivados. Fajardo (2009,68) califica *El héroe* como un texto cuyo tema es “la maldad” mani-festada a través del comportamiento de un colectivo humano: la sociedad aristocrática de una ciudad ficticia Letona, que podría ser cualesquiera de las existentes, y dentro de ella, la malevolencia de la adolescencia, representada aquí, en la novela, por Kus-Kús, uno de los protagonistas, a punto de dejar de ser “púer” y entrar en la “pubertad”.

¿Cuáles son esos coeficientes de adversidad, o caras del mal, que no dejan al ser humano vivir en paz? Algunos coeficientes ya están presentes en narraciones anteriores, como el chantaje (*EP*), o lo demoníaco, el suicidio, presente en los cuentos (*R*), la culpa y la angustia. En esta novela de *El héroe* se incorporan al elenco maléfico anterior, dos coeficientes: la mala educación, y la desilusión.

7.3.3.4. La mala educación.

Decía Kierkegaard que el problema de nuestra época no es que sea mala, sino que es miserable como miserables son sus frutos. Quizás en ese microcosmos que es Mansard pase lo mismo. No es que el clima de esa gran casona con sus mansardas sea malo, sino que es miserable, como miserables sus frutos. Porque allí entre otros aspectos notables se da el aspecto de banalizar el mal. Hannah Arendt acudió al concepto de banalidad de mal para denunciar algunos males, y dar razones de ellos a través de algunos rasgos más aterradores. Uno de ellos es la mala educación.

T. Iriarte, en *El señorito mimado* (1788), propone la tesis de que la mala educación ha pervertido el carácter del joven Mariano. Pantoja, el criado, informa al tutor de Mariano, el señorito, sobre las malas costumbres de éste. En un momento de la comedia se resalta la personalidad de Mariano y el futuro que le espera un tanto desesperanzador. A saber, doña Margarita dice de Mariano, el señorito, que:

“cumplirá presto veinte años sin saber ni persignarse;

[...]

que es temoso, afeminado, superficial, insolente, enemigo del tra-bajo; incapaz de sujetarse a seguir por ningún ramo una carrera decente” (vv. 112-121).

En *El héroe* también hay un señorito mimado y dejado, Nicolás, y un mayordomo junto al señorito, Julián, el cual se da cuenta de que la trayectoria existencial del muchacho no es la adecuada, por origen y por desarrollo. Entendemos que Pombo también defiende la tesis de que la mala educación lleva a la perversión del protagonista Kus-Kús. A lo largo de toda la novela, Pombo va plasmando cómo se va formando esa personalidad malvada del fantasioso Nicolás. Es decir, cómo se va convirtiendo Nicolás en Kus-Kús, “un hijo de puta” (p.184) en boca de Julián, su criado. Y la primera cuenta de ese rosario malévolo se encuentra en los padres.

Desde Platón se ha sabido que la infancia es una de las claves de la vida humana. Se puede decir que fue Freud quien descubrió la importancia de las relaciones padre-hijo para el cambio social. Sin embargo, antes que él, hay otros que ya se preocupaban. La frase de san Agustín, “Dadme otras madres y os daré otro mundo”, ha sido repetida por grandes pensadores durante siglos sin influir en la historiografía. Por supuesto que a partir de Freud la visión de la infancia ha adquirido una nueva dimensión, y en los últimos cincuenta años el estudio de la infancia ha sido habitual para el psi-

cólogo, el sociólogo y el antropólogo, incluso para el religiólogo y teólogo. En el *área psicosexual o emocional*, la presencia de los padres, en concreto, la figura de la madre, no solo fortalece el vínculo con ella, sino que su presencia favorece su adaptación, produce un efecto de relajación en los momentos de irritabilidad, estimula la actividad grupal, y permite expresar sentimientos, emociones y estados de ánimo, aumentando la sensibilidad afectiva. Y en la adquisición de la conciencia, la figura de los padres es fundamental, pues implica la identificación del hijo con ellos, los cuales son para él la cultura del entorno, una manera de ver y de vivir la vida, una forma de comportamiento social, ético-moral, y religioso. Por esa identificación, el muchacho hace propios los criterios ético-morales de sus padres y de su cultura. En el caso de Nicolás esta presencia es más bien ausencia. “Los señores generalmente estaban fuera, y cuando estaban en la casa generalmente era fiesta” (p.7). Así empieza la novela y sigue a lo largo de los XXII capítulos. Si doña María, en *El parecido*, se acostumbró a estar sola ya desde niña (pp. 123-24) y de ahí le vino la costumbre de hablarse a sí misma, Nicolás también está solo, muy solo. El niño, indica el narrador, “jugaba solo todo el día, acompañado del gato y de la *miss*, con una división de soldaditos de plomo y un escuadrón de cazabombarderos, todo eléctrico” (p.8). Los referentes del muchacho son entes inertes o animales, y los entes humanos más alejados para el mundo incompleto del adolescente. Por consiguiente, Nicolás va buscando referentes y apoyos en unos y otros, en su pequeña bús-queda del ser, referentes y apoyos que le faltan. El referente parental a través de la compañía, el cariño, la cercanía y el arropamiento, aporta al mundo del pequeño hombre seguridad, amén de individualizar, función que Nicolás no encuentra fundamentalmente en sus padres, siempre de viaje, y la busca en otros.

En el capítulo catorce, de los veintidós, cuando Nicolás casi está hecho ya, el adolescente mantiene con su padre una conversación. Y se crea un clima entre los dos, en el cual Kus-Kús es invadido por una “contagiosa euforia, [y] una como necesidad de prolongar y sellar la confianza, la camaradería que parecía irse estableciendo entre los dos” (p.112). Su padre le había indicado, entre risa y risa, que “a las mujeres no hay quien las entienda, ya lo verás tú mismo. No se puede vivir ni con ellas ni sin ellas” (p.112). Kus-Kús le responde “imitando la voz de su padre y mezclándolo inadvertidamente con una expresión siempre en boca de los chóferes”: “<¡ A las mujeres no hay Dios que las entienda!>” (p.113). Su madre entró en la habitación, y al oír tal expresión pidió explicaciones al muchacho, e indica el narrador: “La situación había cambiado ya. La camaradería, ya irrecuperable” (p.113). Es decir, los referentes principales de Nicolás, sus padres, ya no lo son, sino los otros, los terceros: el servicio: Julián, Josefa, y otros subordinados, aquí,

la institutriz, Miss Hart, símbolo antropológico de la cultura anglosajona, y símbolo psicológico del Superyo freudiano.

En la ausencia de los padres, el mundo de Nicolás es ocupado por tía Eugenia. El mundo de los tíos es muy importante en la vida de Á. Pombo⁴⁹. En la narrativa de los inicios o del exilio, *Relatos*, el primero de los cuentos: “Tío Eduardo”, recoge la historia de un tío y dos sobrinos suyos, el anónimo narrador, de unos quince años, y su rival, Ignacio, de unos veinte años. En la narrativa de la insustancia, la primera narración, *El parecido*, también hace referencia a una historia ambigua entre un tío y un sobrino, éste adulto. Ahora, Pombo vuelve a introducir en la segunda novela del ciclo insustancial, la relación tía, en este caso, y sobrino. Tía Eugenia es la nietzscheana voluptuosa y dionisiaca ninfa, otro de los símbolos psicológicos del freudiano Ello. Tía Eugenia es la anticipación del mundo del gineceo de *Donde las mujeres*. Allí también hay una tía, Lucía y sus hermanas, y unas sobrinas, un oikós donde abundan las buenas maneras, los buenos modales, y también los pésimos sentimientos. Eugenia, la bien nacida, es propietaria, como la protagonista de *Donde las mujeres*, de una versión ficticia de su pasado. Intenta revivirlo porque la realidad verdadera le pesa, y no puede soportar. Es también la representación de un mundo que se va, que muere; es la representación del pasado manriqueño en el que cualquiera tiempo pasado fue mejor.

Eugenia vive en un mundo exótico construido sobre la ficción del ayer. Vive en y de las apariencias. El narrador omnisciente, en un estilo indirecto, recuerda al lector que el mundo del teatro siempre les había gustado con locura, a ella, a él y a los criados. Cuando Ku-Kús lleva al ladrón de Julián a casa de tía Eugenia para esconderlo de la policía, Eugenia se resiste a aceptar la situación, pero es chantajeada por Kus-Kús. Julián se acomoda en el piso, Eugenia adopta el rol de sirvienta del sirviente. En el capítulo veintiuno, el narrador traslada al lector a la conciencia de Kus-Kús. Allí, el lector asiste a la emergencia de conciencia del protagonista. Kus-Kús piensa sobre el cambio de rol de su tía, de señorita a sirvienta. Y se pregunta que a él y a los criados gustan disfrazarse y cambiarse de ropa para parecer otros; y también a tía Eugenia, si no, se decía el adolescente,

“¿A qué venía aquel vestirse de teresiana, últimamente; medio de paño pardo medio negro, de manga larga, sin escotarse, sin pintarse, sin teñirse el pelo [...] Tenía que ser que iba disfrazada; y el no arreglarse ni pintarse como quien tía Eugenia era de verdad, era fingir, mentir, [...] o hacer el papelón [...] por vanidad, por soberbia, por seguirse creyendo tan imaginativa como antes” (p.117).

⁴⁹ En el “Epílogo” de *Una ventana al Norte*, Á Pombo hace referencia al mundo de las mujeres en su vida. “Isabel de la Hoz era prima carnal de mi madre y sus hermanas”, Barcelona, Anagrama, 2004, p.305.

Para Eugenia, fingir, mentir, y hacer papelones a beneficio de quién sabe qué sórdidos mirones, era como el tomarse el té o jugar al tenis en los veranos de antaño junto a los reyes (p.171). En el capítulo segundo de la novela, el narrador hace una comparación entre el mundo de ayer y el de hoy de Eugenia; entre lo que es y lo que fue. Hoy es una solterona y gorda, vive, parafraseando a Manrique en esas coplas de pie quebrado, viendo “cómo se pasa la vida, cómo se viene la muerte tan callando, cuán presto se va el placer, cómo, después de acordado, da dolor; cómo, a nuestro parecer, cualquier tiempo pasado fue mejor”. Sigue creyendo tan imaginativa como antes en un ayer vitalista, nietzscheano, en el que se hablaba de ella porque iba siempre con unos chicos repeinados, pretendientes. Era:

“Guapísima, flaquísima, peinada a lo garçon, jugando al tenis y en los bailes, los veranos, cuando venían los Reyes, las Infantas, los Infantes, no se hablaba de otra cosa” (p.15).

Nietzsche, en *El crepúsculo de los ídolos*, reflexiona sobre el miedo a la muerte, a la vejez, al cambio y al tiempo que lleva a la finitud, lo que ha motivado al ser humano, la búsqueda ahí afuera, el ser-ahí, para superarlos. El miedo inunda la conciencia de Eugenia, miedo a lo real, y por eso no quiere parecerse a lo que es: una realidad cruda y dura. La decrepitud del ayer, y, a la vez, tiene miedo a no parecerse. La realidad es que su real realidad se le hace insoportable. En esta novela se percibe el drama de Eugenia, diríamos que del hombre, frente a la invasión de la decrepitud, de la limitación, que va penetrando de forma violenta en la vida de Eugenia, y de un régimen social ajeno a sus pretensiones. Pombo refleja la lucha interna de la tía para adaptarse al nuevo estado psicobiológico y también al nuevo modelo social, la novela transcurre en el bajo franquismo. Pombo, como Kundera en su novela, *La insoportable levedad del ser* (1984), revela así, su distancia ante el régimen, en el caso de Kundera del comunismo surgido en la Europa del Este, en el caso de Pombo, del régimen franquista. Eugenia está encerrada en sí misma, en su contingencia; está empantanada, dando vueltas y vueltas sobre sí misma, en lugar de salir y hacer frente a la nueva situación social, psicobiológica y moral también.

7.3.3.5. La relación mentira, verdad.

La mentira, como sustantivo, y mentir, como verbo, son categorías morales reprobables en la vida del hombre. Mentir es una falta moral. En la historia ha sido un aspecto repudiado. En algunas culturas, la occidental, por ejemplo, hasta ahora tenía una dimensión religiosa era un pecado. Lo

era porque llevaba a la desunión con Dios, y por ende, a la desunión con el prójimo. Desde una perspectiva antropológica, es decir, en las relaciones del hombre con el otro, la mentira contiene deshonor, es una traición a la libertad de uno mismo, y lo es a la libertad del otro. En cualquier caso, tanto en el ámbito religioso-moral, como en el antropológico, la mentira ha sido y es condenable. Santo Tomás indica acerca de la mentira, la cual es siempre pecado, que “las palabras son por su misma naturaleza signos de los pensamientos y, por tanto, es antinatural e impropio expresar con una palabra lo que no se tiene en la mente” (SCG, II-II 110, 3). Por eso, la mentira es mala por naturaleza. Tal es así, que en algunas culturas, la mentira está relacionada con el demonio. La literatura así lo recoge. Por ejemplo V. Hugo en *Los Miserables* afirma que “la mentira es lo absoluto del mal [...] y es precisamente la forma del demonio” (I, VII, I). Para filósofos como Habermas y K. Otto, la mentira es deplorable porque encierra engaño, malicia, aspectos todos ellos que quiebran la comunidad. Y para Hartmann, la mentira lastima a la persona engañándola, dejándola extraviada.

Después de esta pequeña introducción a la mentira, habría que preguntar: ¿Qué hace el ser humano para alejar de sí un acto que reprueba y que, sin embargo, no siempre evade? ¿Por qué y para qué miente el hombre?

En la narrativa pombiana, la mentira es un componente temático muy común. Lo es porque en la mayoría de los héroes, sobre todo en la narrativa de la primera época, están faltos de sustancia, de ser, diríamos, y por estar menguados de consistencia, han de recurrir al engaño en su doble expresión: de mentira, *mendacium*, y simulatio, *simulatio*; es decir, palabra y acto. Dicen una cosa y hacen otra; hacen aquello que no piensan o lo contrario a lo que piensan porque son todos ellos héroes heterónomos, como ya se ha dicho.

En la *paideia* de los héroes de las mansardas de Mansard, para Nicolás, una heroína del engaño es tía Eugenia. Eugenia, además de vivir en un mundo fantástico, en el ayer, aporta a Kus-Kús una moral de mínimos, en esa παιδεία tan particular. En un discurso rememorativo entre tía y sobrino, ésta revive el mundo ya fenecido del balneario de Bariloche; sus formas estereotipadas, los comportamientos fingidos, el léxico afectado, etc. En toda la narración, la actriz transmite a su sobrino una idea de la verdad sorprendente. Tiempo después, Kus-Kús lo recordará:

“[...] contar la verdad, según tía Eugenia, era de mal gusto, de muy mal gusto, en Bariloche” (p.105).

Ya en *El parecido*, el chófer Pepelín hace la siguiente reflexión acerca de la verdad y su significado.

“[...] la verdad es una palabra cualquiera que empleamos para distinguir entre sí cosas parecidas, una unidad de medida como el kilo, por ejemplo. Lo único que hay son parecidos que se aproximan o se alejan más o menos ... entre sí” (p.144).

Y ¿qué es la verdad?, pregunta Pilatos a Jesús (Jn 18,38). La verdad, ἀληθεια, viene a significar, desde su etimología griega, desvelamiento o manifestación de lo que un ente es. Es decir, la revelación del ser, sacando a la luz lo que es; permitir que se vea el ente tal cual es. Por eso la verdad es el respeto a lo real. *Aletheia* es en la tradición occidental la verdad moral, lo opuesto a la mentira, y más aun, a la justicia. Ser verdadero es ser junto. La verdad habla de la conformidad, la adecuación (*adaequatio*) con lo real. En la antropología y sabiduría hebrea, verdad, *émet*, indica “ser sólido”, “seguridad”, “digno de confianza”. La persona verídica, en esa antropología, vendría a ser aquella que es punto de apoyo porque da confianza y seguridad. Aquí, la verdad es sustituida por lo otro, el “pseudo”, lo que da más gusto, y no incomoda. Los entes morales de Bariloche a los que se refiere Eugenia recurrían a “parecidos”, según Pepelín, que se aproximen, para decir lo indecible. Los entes de Bariloche no pueden sacar a la luz lo que son porque les da miedo lo que son. Su realidad es tan vana, tan insustancial, que no pueden mostrar su verdad, es de “mal gusto”, la cual es sustituida por algo que se asemeje a lo que son. Los entes de ese balneario son todos entes heterónomos, carentes de libertad, porque dependen de los otros para ser porque les da miedo ser de verdad, libres. Es comprensible que los entes homosexuales pombianos sean también heterónomos, porque les da miedo mostrar a la luz su verdad, recurren a pseudónimos de sí mismos para seguir siendo. El mensaje que está transmitiendo Eugenia a su sobrino es sorprendente y deconstruccionista. En esta cosmovisión hay un cambio lingüístico, cultural y moral. Cuando la conducta pone palabras a la conciencia, se da sinceridad, pero cuando pone falsedad, se da la mentira, y de ahí la injusticia. Ser verdadero es ser justo. Pombo, a nuestro juicio, está introduciendo en el discurso narrativo el ataque contemporáneo que se da a la verdad. La verdad ahora no hace libres. Y está denunciando la presencia en el lenguaje, en la moral y otras disciplinas ese relativismo imperante.

Las palabras de Kus-Kús aquí son del filósofo Pombo con toda su fuerza, dando color filosófico y profundidad al relato. Y siguiendo su trayectoria filosófica, opción por lo interior/exterior, dentro fuera, como opción ética, aquí lo hace con el concepto de verdad ontológica. Según éste, algo es verdadero cuando su fenómeno no es sustituido por una apariencia. El fenómeno es la manifestación externa de la cosa, y guarda conexión con ella. Cuando se recurre a la apariencia, se está suplantando al fenómeno por la cosa, con la intención última de engañar. Este fenómeno es deplorado y re-

chazado por Pombo con rotundidad. Porque hay fraude, engaño, impersonalización, parecidos, que dirá Pepelín. Es decir, aquello que se manifiesta no tiene nada ni nadie detrás; vacuidad. Aquí Eugenia ha transmitido una transmutación de conceptos. Ser falso es lo adecuado, lo correcto, lo pertinente; por el contrario, ser verídico es lo anormal. Hay una perversión de la lengua e indirectamente una perversión psicoantropológica: la persona que creen ser, vacua, falsa, es presentada como verídica, olvidando la verdadera. Es decir, hay una mentira defensiva erigida, diríamos, para no ahondar en el propio ser, insustanciado, carente de identidad. El léxico es otro de los disfraces que se utilizan para crear irrealdad y des-pistar a los demás.

7.3.3.6. Juventud, educación y valores.

“Los niños, desde muy jóvenes, tienen que tener una educación competente. Hay que educar con firmeza; educación seria, la educación para la convivencia...” Así se expresaba Á. Pombo en una de las múltiples entrevistas hechas en su ya larga trayectoria literaria. Pombo enfatiza en una serie de valores “competencia”, “firmeza”, “seriedad”, y una educación que aporte estrategias sociales, morales, culturales, etc., que permitan al niño convertirse en un ser social y sociable. Pombo enfatiza en la “convivencia”. La educación que recibe Nicolás, ¿responde a las premisas de su creador? ¿Pombo denuncia el sistema educativo recibido, en el que abundaba la doblez, el fariseísmo, el pecado, la falta? En el caso de Kus-Kús, la escuela, ¿contribuye a troquelar y desarrollar su personalidad diabólica?

Un primer apunte de la abuela de Kus-Kús, Mercedes, vendrá a poner un poco de luz a lo anterior. Mercedes, la Villacantero y Kus-Kús están en casa de la abuela conversando. Mercedes pregunta a su nieto sobre tía Eugenia. A la pregunta, el púber responde con evasivas, “pues bueno, ¿qué quieres que yo te diga? Y Mercedes hace un apunte interesante, afirmando:

“Los niños de hoy en día son todos unos falsos, yo no sé qué os dan los frailes...” (p.110).

Y el narrador nos descubre la conciencia del pequeño, sigilosa y mentirosa:

“¡Pero qué quieres que yo te diga, abuela, yo qué sé! –Kus-Kús se sentía fuerte ahora. Completamente a salvo, protegiendo a tía Eugenia de la curiosidad de la abuela y de María del Carmen y de todos ellos” (p.110).

Un nivel de escolaridad que no garantiza un desempeño adecuado para las competencias de la vida actual, se convierte en transmisor de mal, en agente de mala educación; otra fuente de mal. La cultura y el sistema de organización sociopolítica y económica occidentales, nacidos en el crisol histórico, tienen como "espíritu", por emplear una categoría conceptual ya clásica, determinadas ideas y valores, importantes en la convivencia humana. Los valores característicos de tales, cultura y sistema, funcionan, por decirlo a la manera geométrica, como "postulados" que no requieren demostración y que, incluso intuitivamente, se reconocen como armazón básica de un sistema. Son valores de la persona, que es el hombre concreto abierto a la relación con los demás hombres, en una sucesión de círculos concéntricos, diríamos la familia, las relaciones personales con otros, los grupos en que cada uno convive...y así hasta llegar a la humanidad entera, y también en su relación con el entorno físico y biológico, lo que se pone en juego. La transmisión debe tener como agentes a determinados sujetos sociales. Desde luego la familia y, naturalmente, las instituciones educativas. Hay, además, otros muchos transmisores: grupos de amigos, medios de comunicación, líderes políticos o religiosos, "modelos" todos ellos sociales ofrecidos como símbolos o ejemplos, y no siempre los diferentes transmisores llevan la misma dirección e incluso, por desgracia, los hay que ejercen un influjo contrario a la comunicación de los valores deseables. En la novela que nos ocupa, esos agentes de transmisión de valores, si en un caso es escasa, los padres, por su ausencia, en otro caso, la institución educativa, otro de los agentes transmisores que ejerce un influjo contrario a lo deseado. Esta es la idea que subyace en las páginas de la narrativa pombiana.

En *El héroe de las mansardas de Mansard* el agente institucional educativo hace acto de presencia como agente transmisor cultural. Pombo es hijo del alto franquismo, nació en 1936, sin embargo, no hace una lectura política del régimen en el que vivió, sino a través de las huellas que la educación franquista dejó en su infancia. En los relatos del exilio, Pombo se había hecho eco de todo ello, y del origen del mal, en el cuento "Un relato corto" (*Relatos*). En él, religión católica, educación nacional-catolocista, PP. Je-suitas (pp.97-98), moralidad, y sexualidad, así como el despertar sexual, heterosexual de Agustín, conviven en un ambiente de los años cincuenta. Otro de los relatos iniciales focalizaba la sexualidad en un contexto de Gobernadores civiles. "Tío Eduardo" narra los avatares de un adolescente, el anónimo narrador, de la misma edad que el héroe de Mansard, Kus-Kús, en su despertar homosexual. Allí, Pombo se acerca a la sexualidad, sin entrar en detalles. Ahora, en *El héroe* la religión y lo religioso, la educación institucional, la moralidad, y el despertar sexual de la adolescencia, en la orientación homosexual, vuelven a convivir en el relato, formando un humus donde se desarrollan las vidas de estos entes morales.

El contexto institucional es patente en las páginas de la novela. Pombo describe el ambiente religioso, moral y educativo, del momento. Y lo hace con esa finura que le caracteriza, pero, a la vez, con esa mordacidad. En el fondo de las descripciones se aprecia esa ironía fina que caracteriza al autor. Por ejemplo, en el inicio del capítulo XVIII, Kus-Kús está junto con sus compañeros de clase en la capilla del colegio de los PP Jesuitas. Habla el P. Provincial sobre los Diez Mandamiento, reducidos a dos: amor a Dios y amor al prójimo. Los ecos del amor al otro, enfatizado por el Provincial, van apareciendo en el fondo de la situación y en la narración, trazos combinados que hacen de la narración un cuadro impresionista, y, a la vez, una descripción de las psicologías tanto de Nicolás como de los acompañantes. En ese fondo eclesial y educativo, enfatiza el narrador, informando sobre la disciplina habida en las aulas: durante los sermones estaba prohibido moverse; ni siquiera para ir al váter o confesarse se podía salir; el que se mueve la paga. Aquí Nicolás ya da muestras de su peculiar psicología.

“ [...] el chico aquél, aquél prójimo, se empeñaba en salir y cuchicheaba que quería salir, que le dejaran salir, con toda la cara colorada y los faldones de la camisa fuera del pantalón. Kus-Kús, que entretanto había vuelto ligeramente la cabeza hacia el Padre encargado del curso, descubrió, regocijado, cómo éste (un Padre joven, zanquilargo y rubiales) se les venía encima, fantasmal, a largos pasos, de puntillas, con la cara verde, toda verde de ceros e iracundia” (p.146)⁵⁰.

¿Por qué se regocija Kus-Kús? ¿Acaso desea que el padre joven amoneste o sancione al compañero? Si es así, hay malicia en su actitud; desea el mal al otro. Como así se manifiesta cuando el compañero, después de haberle tirado del faldón de la camisa, cae al suelo, con estruendo y aparato, interrumpiendo la alocución homilética.

“ [el tirón] debió de serlo porque el chico se tambaleó y se cayó por fin, cuan largo era, en el pasillo. Hubo revuelo considerable. El Padre Provincial interrumpió su alocución ; el padre joven hizo desaparecer precipitadamente al chico caído en la parte de atrás de la capilla. Kus-Kús sintió la hostilidad de los demás chicos de su curso, como un alfilerazo. No fue adrede, pensó. Fue sin querer, él tiene la culpa por querer salir, estando prohibido, él tiene la culpa. Pero las punzadas de algo que mitad era remordimiento y mitad amor propio y que coincidían íntegramente con al agudo malestar causado por la desaprobación de sus compañeros, duraron a Kus-Kús durante todo el resto del sermón” (p.147).

En este fragmento, Pombo hace una fenomenología de la conciencia. Y en ella aparece la temática pombiana: la humillación, la culpa, el remor-

⁵⁰ El subrayado es mío.

dimiento, etc. Por una parte, Pombo subraya la intención maliciosa de Kus-Kús hacia el otro; por otra, cómo la acción malévola se vuelve contra él, creándole culpa; y finalmente, desde la perspectiva externa, Kus-Kús queda en mal lugar, sus compañeros se han dado cuenta de su mala intención, y le recriminan. Kus-Kús se ve aguijoneado por la hostilidad de los otros, que se han dado cuenta de sus intenciones. Luego su pequeña conciencia censura las malas intenciones que tenía: humillar al otro. Nicolás se siente culpable y no reconoce que su intención no era buena; nace en él el remordimiento, señal de que no ha actuado bien; y siente, además, que es desaprobado, humillado, por sus compañeros.

Al margen de esa fenomenología del mal, Pombo, a nuestro juicio, desea subrayar otra cosa: cómo el contexto, en este caso, religioso, educaba en una línea concreta con sus correspondientes contradicciones. Pombo denuncia el fariseísmo del decir-hacer, haciendo lo contrario a lo dicho. Y por otra parte, el sentimiento antirreligioso es palpable. El *leit motiv* de las páginas 145-147, capítulo XVIII, es religioso y crítico. A saber. Pombo se apoya en la cita neotestamentaria de la Primera carta de san Juan, en la que se dice:

*“Si alguno dice: <Amo a Dios>, y aborrece a su hermano, es un mentiroso; pues quien no ama a su hermano, a quien ve, no puede amar a Dios a quien no ve” (1Jn 4,20)*⁵¹.

Pombo pone de manifiesto varios aspectos. Los mensajes ético-religiosos eran de respeto y amor al otro, y los actos, los visibles eran todo lo contrario: irrespeto, censura, desamor. Por tanto, como indica San Juan: “Si alguno dice: <Amo a Dios>, y aborrece a su hermano, es un mentiroso” (1Jn 4,20). Ya lo dice Bernardo de Claraval en el diálogo que mantiene con Acardo. “Deseaba una cosa y se me daba otra” (p.389)⁵². Estos mensajes ético-religiosos del colegio, son contrastados y puestos en cuestión en el ámbito de las mansardas. Se dice una cosa y se hace otra.

En relación con la educación de Kus-Kús, ahora focalizamos el análisis en las mansardas. Allí resalta la dejadez por parte de los responsables

⁵¹ Pombo interpreta a su manera, parafrasea, el versículo, para conseguir lo que pretende. “**¿Cómo es su Dios?** Soy cristiano porque nací en un mundo cristiano. De Dios no sabemos nada. Hablo de Jesucristo que es el Dios que conocemos todos a través del Nuevo Testamento. Lo que sabemos de Dios es a través de Jesucristo. Las Iglesias que se creen que saben algo, en realidad no saben nada: le codifican, le convierten en una especie de mamón, atontadito, hijo de la Virgen María, con un padre que se llama San José y luego le colocan en los altares haciendo el ridículo. De Dios no se sabe nada, hay que entrar en la gran noche del espíritu, desde el silencio, desde la humildad. ¿Cómo vas a amar a alguien que no ves si no eres capaz de amar al prójimo a quien ves?, en entrevista de Marilo Hidalgo a Álvaro Pombo, “Álvaro Pombo. Sin etiquetas”, en Revista *Fusión.com*, (septiembre, 2004), <http://www.revistafusion.com/2004/septiembre/entrev132-2.htm>, 4/10/2010, p.2.

⁵² Nosotros manejamos la edición, Álvaro Pombo, *La cuadratura del círculo*, Barcelona, Anagrama (Colección Narrativas hispánicas), 1999, 413 pp.

de la misma del ya no tan niño. Es de notar la frecuente ausencia de Nicolás al colegio, con la anuencia cómplice de la *miss*. Ésta es uno de esos agentes transmisores contraproducente que aparecen en la vida de las personas, dejando su huella. Lo es al tolerar sin ton ni son las faltas al colegio, y justificarlas: “se encuentra indispuerto desde ayer y él está en cama hasta el doctor *vienga* y dice que es equivocado” (p.13). Y el narrador matiza un poco más, con esos toques de ironía pombiana que dan color a la narración.

“[...] ahora, con Julián, el deseo de no ir al colegio y de quedarse de tertulia, era, de puro fuerte y persistente, casi una verdadera enfermedad y, así, casi verdad lo que Miss Hart firmaba y rubricaba <por orden de los padres del alumno>” (pp.13-14).

Kus-Kús se va dando cuenta del juego de los mayores verdad/mentira, decir una cosa y hacer otra. Y entra en ese juego. “[...] no ir al colegio y quedarse de tertulia...”, un acto reprochable, presentado como algo que no es: “enfermedad”, sin embargo, Kus-Kús vive el asunto como “verdad”, como verídico. El engaño, desde un punto de vista ético y antropológico, lleva consigo la simulación y el disimulo, la hipocresía y la finta, el ocultamiento, el fingimiento y la afectación, y hasta el silencio. La falsedad tiene muchos rostros.

Hay una *παιδεία* en la narración y en la acción de unos y de otros, de formas y de lenguaje. En términos griegos, la gramática que recibe Nicolás diríamos que es parda: cada personaje del microcosmos de las mansardas, le aporta su especial idiolecto con el consabido significado particular. En el diálogo que mantiene con la subordinada Josefa, diálogo de camaradería, entre iguales, queda bien reflejada la aportación del mundo de los de abajo, y el aprendizaje que ha recibido por parte del señorito:

“[...] <a mi no me vengas con historias, un gato es un bicho, un bicho bicho, no me vengas con historias>.

“–Y tú una bicha, una bicha bicha –dijo Kus-Kús, casi enfadado ya.

“–Bueno, pues entonces ya estamos entre iguales...”

“–Y tú una puta –dijo Kus-Kús, secamente.

“–¡Anda éste, entonces más entre iguales todavía!

“Kus-Kús le arreó una patada con toda su alma, deseando matarla. Josefa se volvió, colorada como un tomate, se agachó, ronca la voz, <¡Maricón!> - exclamó-. <¡Me has roto la media!>

“–Maricona tú. Maricona –murmuró Kus-Kús por pura rutina [...]” (p.118).

En este diálogo aparecen dos planos: el lingüístico y el moral, ambos entremezclados. La sirvienta se expresa en un plano denotativo, objetivo, carente de ésa doblez del adolescente, postura que explica inconsciencia,

candidez. Sin embargo, el púber, por su parte, lo hace en un plano semántico polisémico, dando un significado moral, donde refleja la *intencionalidad maliciosa de molestar* a Josefa. Nicolás conoce el significado moral de “bicha”, de “puta” y de “maricon”, y sabe aplicarlos adecuadamente a la situación en la que está. Así pues, se sirve del léxico con intención despectiva, insultante y ofensiva. Es decir, alguien con una conciencia ya desarrollada lo suficiente como para saber hacer algo malo. El léxico de Kus-Kús es denigratorio, y manifiesta que ya no es tan niño, y sabe qué dice, cómo lo dice, y para qué lo dice: causar daño. Indica, además, cómo la lengua se convierte ya no solo en instrumento de comunicación, sino también en instrumento meléfico para hacer daño al otro. Kus-Kús reconoce en su fuero interno que no ha actuado adecuadamente, es decir, la conciencia le remuerde, le reprocha la mala acción, acción que ha traído daño, porque, el narrador, apunta un matiz importante:

“[Kus-Kús no quiso] seguir la pelea, sin desear tampoco salir perdiendo [...]”
“—Perdona, Josefa ...” (p.118).

En cuanto a la filosofía de la vida y ante la vida, domina en todos una moral de mínimos. Cada sociedad tiene sus normas de conducta moral, sus esquemas de valores (religiosos, políticos, etc.) y su código de convenciones artísticas y literarias. Lope, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) indicaba que había de existir correspondencia entre el lenguaje, el comportamiento, y la condición psicológica y social de cada personaje. Pombo desarrolla ese concepto grecolatino, el decoro (πρεπον), en boca de Josefa:

“Yo no sé cómo la señorita Eugenia ha podido caer tan bajo. ¡Mira que liarse con el chico de la tienda!”
“— [Kus-Kús] ¡Pues a ti bien que te gustaba, que daba hasta vergüenza verte salir a la puerta a recoger los pedidos! —era una victoria menor, verbal, como Kus-Kús sabía de sobra, que no desconcertó a Josefa.”
“—[Josefa] Bueno, ¿y qué? una cosa es yo y otra cosa es una señorita; vamos, mira que gustarle a la señoritinga el mismo nabo que a la chacha, ¡madre mía si es que no para una de reírse!” (p.119).

Los de abajo, viene a decir Josefa, tienen bula para ser más libertinos en costumbres, sobre todo relacionadas con el cuerpo y el sexo, que los de arriba. Lo de éstos es otra cosa y otra cosa que lo de ellos, los de abajo. Los de arriba pueden hacer cualquier cosa, solo que no ha de saberse, ni que lo parezca; al contrario, ha de parecer que son lo que no son. Esta forma de ser y de actuar, tía Eugenia se lo hace ver a su sobrino un día a través de la na-

rración de la vida en el balneario de Bariloche, un topos fantástico y artificial. Allí indica la tía:

“ [...] lo chic es despedirse un poco por encima, sin decirlo mucho y sin pronunciamientos teológicos finales; irse, sin s en el adiós. Porque lo verdaderamente chic era considerarlo todo antepenúltimo, jamás del todo irreparable, jamás del todo cierto; era saber estar y dar conversación pase lo que pase, como si lo ocurrido, por el simple hecho de ser ya inevitable, fuese siempre gaffe, una expresión indecorosa o deforme” (p.19).

Sin embargo, este ambiente barilochés contrasta con el de Letona; representado en menor tamaño, en su casa, la mansión de las mansardas, un *communis locus*. Allí, ahora, lo chic ya no es como en Bariloche, “un poco por encima”, sino

“ [...] lo chic más bien tenía que ser hacer de tripas corazón e ir dando a cada uno, al saludarle, la importancia debida y, según los casos, dos besos, un beso, o la mano” (p.20).

Es decir, sacar pecho y aguantar las situaciones con *aparente* entereza, solemnidad, o distancia si hace falta. Pombo sigue criticando no solo los mundos de su niñez que él vivió en Santander, sino también ese otro mundo postguerracivilista, el franquismo, en el que “la apariencia” y “lo real” apenas coincidían. Años de vacuidad, “inautenticidad” e “insustancia” en que vivían gentes de la burguesía de esa época (Valls, 1995,223). Esta misma crítica aparece en el cuento “Tío Eduardo” (*Relatos*, 1977) en las figuras de tío Eduardo y Adela, su esposa. Es decir, Nicolás aprende, tanto de su tía Eugenia, como de la familia a través de las fiestas y reuniones familiares en la casa de las mansardas, a disfrazar sus sentimientos, a disfrazarse, a la apariencia, salvoconducto para entrar en el mundo de los adultos. Nicolás aprende de unos y de otros a adquirir otro *alter ego* (Wesley, 2003, 62). Ser otro, a veces, es mejor. Esa adquisición se expresa a través del disfraz. Kus-Kús ha aprendido a ser otro mediante el disfraz.

“Disfrazarse, vestirse y desvestirse, probarse usados trajes repentinos delante de los estrechos espejos de un dormitorio con dos camas, en los cuartos de atrás. También a él, a Kus-Kús, le gustaba eso. Él también, como los criados, amaba los disfraces. Cambiarse de ropa, cambiarse de vida, ponerse, como aquella tarde de domingo, las medias de cristal de Josefa, llevando hasta las ingles las dos manos” (p.171).

Pombo recurre una vez más al juego platónico de parecer, ser, no ser y parecer. El disfraz oculta la verdad de la persona al otro porque simula para dar a entender algo distinto de lo que se siente, de aquello que se es. En Nicolás esta metamorfosis ha sido una constante, sólo que la aportación de los otros, la ha reforzado. Ya su tía Eugenia, le recuerda, un día que “cada vez que te veía de pequeño, estabas siendo alguien distinto, te figurabas ser miles de cosas” (p.16); el héroe de las mil caras. Kus-Kús, como otros personajes de Pombo, encuentra en el otro el retrato de sí mismo, o por lo menos la posibilidad de contemplarse, de contemplar su capacidad de modular una imagen y de ser modulado como imagen. Así, Kus-Kús no solo cambiaba de ropa, sino de vida también. En esa conducta mimética de parecerse a, Kus-Kús quiere ser igual que su tía Eugenia, poniéndose las medias de cristal⁵³ de Josefa “llevando hasta las ingles las dos manos”, ¡es tan bella la pierna vista, y encima realzada por la media! Ya se lo había dicho su tía Eugenia, en uno de esos días de té y palabras: “también tú vas a ser como fui yo, también tú ¿verdad que sí? (p.47). Y Kus-Kús logrará ser como su tía.

Y en cuanto a lo espiritual, la aportación de cada uno de ellos, a la no tan pequeña existencia de Nicolás, es una vacuidad de sentido transformada en crisis existencial. En cada uno, y cada uno a su manera, hay una merma de esa voluntad de sentido (Frankl) capaz de hacer salir del ensimismamiento y egoísmo en el que se encuentra. Por una y otra razón, y por uno y otros, Kus-Kús no parece lo que es, ni aparece como es, de ahí la confusión que crea a propios y a extraños. Así se lo hace saber el hipermacho Manolo, al calificarlo de reviejo:

“Hablando pareces más viejo de lo que eres, ¿qué años tienes? Trece, tendrás... y no los tienes ¡qué vas a tenerlos!” (p.194).

O su tía Eugenia, indignada por la conducta de Kus-Kús, le reprocha “que parecía ser lo que no era y vivía gracias precisamente a parecerlo”. ¿Qué parecía?

“Viejo él, él, él sí que era un viejo revenido, un niño revenido horrible, un revenant” (p.82).

Tía Eugenia es un referente importante para Nicolás. Ella representa la dimensión estética del ser humano.

Kus-Kús va recogiendo de unos y de otros y va calando en él cuanto acoge y recoge. Tal es así que indica a tía Eugenia que él es así, “inocente”,

⁵³ Según este apunte, estaríamos en el franquismo, en los años 50, ya que las medias de cristal aparecieron hacia bien entrados los años 1950, las cuales, por su transparencia, provocan fuertes tronadas en los púlpitos, especialmente en España.

porque él “no hace más que repetir lo que dicen ellos, lo que dice mi tía” principalmente (p.82), y lo que hacen también. Kus-Kús ha aprendido a ser de otra manera, y en varias ocasiones es acusado de falso, de mentiroso, de mala persona por personas cercanas a él. Su tía Eugenia le reprocha, con palabras muy duras, a pesar de estar bajo los efectos del alcohol, que él es:

“el peor de toda la familia, el más sucio, el más chismoso, el más falso, [...] el niño que iba con cuentos a su abuela, a las criadas, a cualquiera, con tal de contar algo, con tal de hacerse el personaje era capaz de cualquier cosa, cualquier crueldad servía con tal de parecer interesante [...] él era peor que todos los demás, porque parecía ser lo que no era y vivía gracias precisamente a parecerlo, los demás eran estúpidos pero verdaderos, él era inteligente pero falso, antes que un provocador mentiroso” (pp.81-82).

La abuela Mercedes ve algo raro en él, y le espeta genéricamente que:

“Hoy en día los niños salen todos más falsos que la pata de Perico; [...] Más falsos que la pata de Perico, yo no sé por qué será...” (p.106).

El criado Julián le ve en la relación del día a día, como un “canalla” (p.30), como “un hijo de puta” (p.184), como un “viejo cascarrabias” (p.184), y como “un animal maloliente” (p.187). Manolo lo verá como un “viejo” (p.194), y Ester como un “mal bicho” (p.144). Su tía Eugenia, cuando ve que tiene delante, crueldad, a través de una pregunta retórica le indica:

“Eres un niño cruel, no sé si te das cuenta, no sé si tienes tú la culpa, o quién la tiene; pero lo eres. Eres muy cruel” (p.190).

La perversión de Nicolás es patente para uno y otros. Eugenia viene a sintetizar la profanación de esa personalidad con la denuncia anterior. Terrible denuncia a aquella criatura si tenemos presente la definición que hace la RAE: “que se deleita en hacer sufrir o se complace en los padecimientos ajenos”. Pombo, como Dostoievski, denuncia la sacrílega perversión que entre todos han hecho de la inocencia. A través de esa perversión, se diría que hay una intencionada y consciente o inconsciente introducción entre unos y otros del mal en el mundo. Y la demostración más completa de la incurable realidad del mal en las acciones del hombre.

7.3.3.7. “Si el diablo no existe, entonces se lo ha creado el hombre...”. Lo demoníaco en la novela.

¿De dónde surge tanta maldad en el mundo? ¿Qué la provoca? ¿Quién o qué son las causas de tanto mal? Desde la psicología: Freud, Jung, Fromm, May, Peck; en la filosofía: Bernstein, Arendt, H. Jonas, Levinas; en la teología: P. Ricoeur, P. Tillich; y en la literatura: Dostoievski, Chesterton, todos ellos, desde sus disciplinas y concepciones del mundo y del hombre, han reflexionado sobre el mal en el mundo. Ya las obras berceanas o alfonsíes recogen tal inquietud. Y en sus reflexiones han aportado que no basta apelar tantas veces a la malicia voluntaria de algunos. Ante la desproporción del mal en el mundo el hombre se siente abrumado e intuye unos poderes sobrehumanos que expliquen tanto mal. Desde siempre ha buscado la imaginación humana realidades maléficas más allá de los límites de lo que el hombre conoce como su propia naturaleza. Generalmente esas fuerzas se han englobado bajo el epígrafe de “lo demoníaco” o daimónico.

El tema de lo diabólico está presente en la narrativa pombiana. ¿Por qué Á Pombo ha recurrido a las representaciones maléficas en su segunda novela? ¿Acaso como *ornatus* literario? ¿Cómo reflexión teológica? Como esto último, diríamos que no; la preocupación de Pombo es otra. Sabemos que Pombo es un cronista mundano de los salones y ambientes burgueses norteaños, de la burguesía en general, y del hombre a través de los personajes de esos salones de casonas y mansardas norteañas. Quizás a Pombo le pasara y le pase como a H. James en su día. James iba experimentando en esos ambientes burgueses que describe en sus novelas, la inanidad y la falsedad de los hombres de esos salones. Escribió, por ejemplo, *La vuelta de tuerca* (1887) para denunciar cuanto ocurría allí en tantas conciencias. Como decimos, quizá Pombo haga lo mismo con la presencia del mal en su narrativa como denuncia de la vacuidad, la falsedad, y el desdén en esos círculos.

Desde antaño ha buscado el hombre realidades maléficas más allá de la lógica para responder a la realidad del mal. Ha creado una imagería muy rica de fuerzas bajo unas formas comprensibles para la razón. Esas fuerzas o seres malvados se engloban bajo lo demoníaco. La indagación que Á. Pombo dedica al ser humano, desde la infancia hasta la adultez, en su narrativa, apunta a desvelar la realidad del mal. En la fenomenología que hace de la conciencia de los personajes, pone al desnudo la franca maldad de sus instintos y deseos, imagen de los instintos y deseos perversos del ser humano. Pombo, como hiciera Dostoievski, otro de los grandes estudiosos del ser humano, se empeña en hacernos ver, a través de la ironía, del humor, o incluso de la piedad, la innegable presencia de lo demoníaco, del mal, en la vida del hombre. Pombo, en *El héroe*, da un rostro personal a esas fuerzas oscuras del mal en el hombre. Una serie de muestras literarias indicarán al-

gunas de las causas humanas y sobrehumanas del mal. Estas fuerzas malignas pueden ser resumidas en las categorías siguientes: las referencias al diablo y su mundo: “Cara de diablo” (p.144); recurso a la palabra: “charlatanería diabólica” (p.168); referencias a formas zoomórficas relacionadas con el mundo diabólico: “gato infernal” (p.175); como seres espirituales maléficos: “demonios”(p.16); y como imagen demoníaca (p.187). Finalmente recurre a “Lucifer” (p.202). Hay una serie de formas, llamémosles, indirectas, que entran en relación con lo diabólico.

A.Gide decía que no hay obra de arte sin la colaboración del demonio. Y D. de Rougemont en *La parte del Diablo*⁵⁴, señalaba la presencia de fuerzas demoníacas tanto en algunas figuras de ese momento, Hitler, Stalin, y otros, como en otro tipo de manos negras que actúan en las sociedades democráticas. Pombo, como otros escritores de antaño y hogaño, se hace eco en su narrativa del problema del mal en el mundo, e intenta, siempre a su manera, recoger y describir las maldades tanto en el corazón humano como en la sociedad contemporánea. En el fondo de su representación está la pregunta metafísica del origen del mal. Pombo es filósofo y no intenta dar una respuesta directa sobre el mal, sí lo hace indirectamente. Para ello, no plantea una teodicea en su narrativa, más bien, diríamos, una antropodicea. Por esta razón, debemos entender que recurre a lo demoníaco, en su preocupación por el mal, más como figura literaria, con las connotaciones semánticas referidas al mal que ello conlleva, que como reflexión teológica. En cualquier caso, creemos que su recurso a ese mudable significante responde en él, y en otros muchos literatos, filósofos, etc., a la perpetua preocupación de la humanidad por dar nombre y forma a los *accidentes* que obstaculizan su camino hacia la plenitud del ser.

Antes de seguir con nuestra reflexión, nos hacemos eco de los críticos que han reflexionado sobre lo demoníaco en la narrativa pombiana. Y encontramos a Á. Sahuquillo, el cual hace una reflexión sobre lo mentado en un trabajo denominado: “Los niños demonio de Á. Pombo”⁵⁵. Lo hace fijándose en dos novelas. *El parecido*⁵⁶ y *El héroe de las mansardas de Mansard*. Sauquillo orienta su reflexión en las novelas hacia el despertar erótico homosexual de los dos protagonistas. En *el parecido*, Jaime, el joven fallecido, cuando era niño, y en *El héroe*, Kus-Kús, el niño protagonista. Sauquillo menta el tema del demonio nada más. En la novela *El héroe* las referencias a lo diabólico son escasas, prácticamente solo hay una en la que se menciona al diablo como tal: la llamada de atención que hace Ester a Julián sobre el

⁵⁴ 1946; Barcelona Planeta, 1983.

⁵⁵ En X.M. Buxán, *conCIENCA de un SINGULAR DESEO. Estudios lesbianos y gays en el Estado español*, Barcelona, Ed. Laertes, 1997, pp.109-111. No conocemos otra reflexión que haga mención al mismo tema o parecido en los círculos literarios.

⁵⁶ De las tres citas que hace de la novela, dos hacen referencia a la temática erótica homosexual (pp. 99-100; y 51), y una a la temática demoníaca, vista desde el punto de vista jocoso (p.50).

niño, la cual advierte que Kus-Kús "... es un mal bicho, tiene cara de diablo" (p.144). Después, recoge el diálogo entre Manolo y Kus-Kús. El primero indica al segundo que "hablando pareces más viejo de lo que eres" (p.194). En esta cita, Sahuquillo recurre al adjetivo "viejo" para calificar al adolescente, y lo utiliza como sinónimo de diablo. Entendemos que identifica el adjetivo "viejo" como sinónimo de "demonio", porque el título del trabajo está nominado como "Los niños-demonio de Álvaro Pombo" (Sahuquillo 1997, p.109). El resto de las referencias son eróticas como ya se ha dicho.

El mal y los problemas que acarrea, han llamado la atención del ser humano de todos los tiempos. El mal es poliédrico, al menos ésa es la percepción que tiene el hombre. Las denominaciones del mal son múltiples en todas las épocas y culturas. El *Zeitgeist* de cada generación –el espíritu de la época– tiñe la percepción humana de lo que es el bien y el mal, y le da formas. Eso denota la preocupación por él.

Las fuerzas maléficas y el problema del mal en general son aspectos que preocupan a Á. Pombo. Por eso están recogidos en la novela y presentan diversidad de matices. Un examen de estos elementos contribuirá al esclarecimiento de su particular visión del hombre, de los hombres en comunidad, y del mundo. Esas fuerzas voy a englobarlas con el epígrafe de "lo demoníaco" o "lo diabólico", e intentaré señalar aquellas muestras literarias que nos indiquen algunas de las causas humanas y sobrehumanas del mal. Ésas pueden ser resumidas en varias categorías: formas zoomórficas, unos seres siniestros, y lo diabólico en su manifestación personal.

El mal y sus avatares, bajo la forma zoomórfica, hacen acto de presencia en la novela que nos ocupa, *El héroe*. La novela es la historia un niño: Kús-Kús, de un criado: Julián, al lado del niño, y de una tía: Eugenia. El adolescente tiene unos trece años, está en época de cursar el bachillerato, estamos en los años 50 de las postguerra española. Kus-Kús está alejado de la tutela de sus padres, pues estos, están siempre de viaje, y se va impregnando del espíritu de las personas adultas con las que convive, principalmente con las de abajo: los criados de la casa, y de la impronta que va dejando su tía Eugenia, una mujer un tanto sofisticada. De todos ellos va recogiendo algo. El espíritu de unos y de otros se hace hueco en esa pequeña conciencia, hasta convertirse en un violento sujeto de maldad. Esta presencia del mal es percibida por Julián, Ester, y tía Eugenia, las personas más cercanas a él, en diversas ocasiones. Cuando ya es tarde, cuando el muchacho ya está infectado de mal, Julián descubrirá con horror que esta criatura es un espíritu del mal. Así siente y se expresa Julián:

"Hubiera jurado que le había crecido descomunamente la cabeza a aquél crío en poco días. Parecía haber adelgazado; un bozo limoso oscurecía sus mejillas. Y Julián, al mirarle sin querer de arriba abajo, se sintió sobrecogido co-

mo por un vómito por aquellos pantalones cortos, de pana clara, que le venían estrechos y que mostraban las articulaciones de las articulaciones de las rodillas, las articulaciones lóbregas de un animal maloliente y grande” (p.187).

Julián ve un monstruo ante sus ojos. Es decir, Pombo, a través de los ojos del criado, plasma esa obsesión tan frecuente del hombre por proclamar la existencia de lo ferino en el fondo de su ser, como algo monstruoso, algo superior a él, ante lo cual ha de enfrentarse, a lo que se debe atribuir el exceso de mal. Los escritores lo describen a través de figuras como las bestias, o los dragones. Por ejemplo, la Bestia del Apocalipsis, el dragón (Ap 12,3), es el demonio Satanás, diablo (Ap 12,9).

Dando un paso más, dentro del mundo imaginario de las causas del mal, seguimos con las representaciones de los poderes bajo la forma bestial. La percepción que se tiene de Kus-Kús por parte de los cercanos no es buena. Se le percibe deforme y malo. Si Julián le ha visto como algo monstruoso, Ester, su hermana, no es menos. Ester es menos sensible al muchacho que Julián y le percibe tal cual es. A través de un aviso a su hermano, indica:

“¡Cuidado con ése! Ése es un mal bicho, tiene cara de diablo. Es peor que nosotros. Lo huelo. Ten cuidado con ése” (p.144).

¿Es tan visible la mala intención del muchacho, Kus-Kús, que Ester la denuncia? Según se va apreciando en la novela, a su manera, Kus-Kús, tiene la intención de hacer daño, a unos y a otros en múltiples ocasiones. Por consiguiente, llamar “mal bicho” a Kus-Kús es denunciar que es una “persona maligna” (María Moliner)⁵⁷. Y así aparece cuando procura con toda intencionalidad que *miss Hart* pase a “mejor vida” (p.34). En su juego maléfico de muerte, con toda intención, él quiere implicar a Julián en el juego, el cual se dará cuenta de la gravedad del juego mortal que le es planteado, y no acepta. Por tanto, para Ester, el adolescente ya no es tan crío, al contrario, más bien es un personaje siniestro que sabe hacer daño. Sabe lo que hace. Es un ser malvado, a pesar de su pequeñez y de su candidez. En boca de Ester, Kus-Kús, adolescente, es peor que todos ellos, adultos. Es decir, que en esta estructura de pecado (mal), donde cada uno aporta una parte de ese gran mal metafísico, la aportación del adolescente Kus-Kús, a juicio de Ester, es mayor que el de cada uno de ellos, adultos. Recordemos que Julián y Manolo reconocen en Kus-Kús a alguien más viejo de lo que parece. Y tía Eugenia reconocerá en el adolescente a alguien que parece una cosa y es otra. Entre esas cosas que parecen, aparece la crueldad.

⁵⁷ Voz: “bicho”, en *Diccionario de uso del español*, A-G, Madrid, Gredos, 1982, p.373.

Un paso más, dentro de las representaciones del mundo imaginario de las causas del mal, lo constituye la iconografía zoomórfica bajo la forma de gato. El simbolismo felino es muy heterogéneo, oscilando las representaciones entre las tendencias benéficas (China, Egipto; el islam) y las maléficas (Japón, India). M. Eliade en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (p.260), recoge y reconoce al gato como, otro Cancervero, un servidor de los infiernos. Guillermo de Auvernia, en 1230, el teólogo dominico y obispo de París, afirmaba a cerca del gato:

“Lucifer puede aparecer ante sus adoradores bajo la forma de un gran gato negro... y exigir un beso, debajo de la cola...”.

Y el monje Cesario Hesiterbach, en *Dialogus Miracolorum*, concibe al maligno bajo formas animalísticas de perro, gato, etc. Otros lo califican de bestia terrible por su crueldad. En cualquier caso, el gato⁵⁸ es todavía hoy un símbolo del mal.

“Entonces fue cuando Kus-Kús vio el gato... aquél gato, ahí en medio, lo corrumpía todo... Era un gato negro, no muy grande, no muy joven o que no parecía un gato joven, de tan quieto. La cola era muy larga, enroscada en las dos patas delanteras, primorosamente juntas, como piedra, como un signo interrogativo. Y Kus-Kús pensó que el gato aquel le estaba mirando con la fijeza vertiginosa de las boas... Era una mirada amarillenta, los dos ojos redondos, de par en par todo lo que podían dar de sí, las pupilas estrechas, achinadas, como ojales, como esfínteres. Y tan mal amarillo era aquél, el de aquel gato infernal que Kus-Kús no se atrevió a acercarse” (p.174).

¿Hay acaso cierta analogía entre el gato y el pequeño? Si el gato corrompe todo lo de la habitación, por analogía, ¿Kus-Kús también? Recordemos que a estas alturas de la novela, Kus-Kús ha convencido a su tía Eugenia para que Julián, el criado, después de robar cierta cantidad de dinero a sus padres, sea acogido en la casona de las mansardas. Recordemos también que el pequeño sigue con la idea de administrar veneno a la Miss y con la voluntad de convencer a Julián de llevar a la práctica tal proyecto. Julián no acepta, pero le crea una sensación de culpa notable. Y recordemos, por último, que a estas alturas de la novela, Kus-Kús ejerce sobre tía Eugenia cierto poder, ha sido chantajeada por el pequeño. Es decir, que la no tan inocente criatura ha corrompido la vida de unas cuantas personas.

El gato, además, está relacionado con la lujuria, la crueldad y la libertad. Se considera engañoso, merced a sus ojos cambiantes según la luz. Si como indica Biedermann, lujuria, crueldad, libertad y doblez, son los rasgos

⁵⁸ Cfr. Voz: “gato”, en H. Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, pp.208-209.

que identifican al gato y lo asocian con el mal, entendemos que hay cierta analogía entre la imagen del felino y la del niño y su devenir. Como se verá en la explicación, hay una alegoría sexual y psicológica, entre la imagen del gato y la imagen del crío, explicada por tía Eugenia. El fragmento vaciado pertenece al capítulo XXI de la novela. Kus-Kús ha subido a visitar a su tía Eugenia. Le ha recibido Julián. Tras dar unas cuantas órdenes al criado, Kus-Kús se queda solo, “consigo mismo”. El pequeño se siente “muchísimo más débil que nunca, acobardado”... (p.174). En un momento dado siente que no está solo, hay algo más en la sala por su respiración. Kus-Kús ve al gato negro. Julián indica al adolescente que aquel gato había entrado por la ventana “huyendo de su casa”; lo raro de él, era que nunca parecía cerrar los ojos o “querer acercarse a las personas”, a juicio de Julián era una lástima, “siendo un animalillo tan gracioso, tan joven...” (ibid). Como Kus-Kús. Él también es un pequeño gracioso, joven, “tan rubio; con los ojos azules como un gato, de tan claros” (p.8). Sabemos por tía Eugenia que el gato se llama “Glúfez”. Tía Eugenia hace referencia al gato en la cultura egipcia como símbolo de “la fidelidad matrimonial”. Menta a la diosa Isis, la cual, a juicio de tía Eugenia, era “gato, gato y gata, no faltaba más, siendo los egipcios tan poco convencionales como eran”. Y apostilla, incluyendo a ambos en su analogía felina:

“Isis seguro que sería gata y gato para tenerlo todo más a mano y tú lo mismo, tú, Kus-Kús, lo mismo, igual que yo, igualitos que Isis gato y gata, sin cursilerías de la burguesía calvinista, ni nadar diferenciando, andar creyendo que el hombre sólo animal macho y la mujer, la pobre mema, a fastidiarse, a quedarse en casa, a no ver nunca nadie un poco guapo, un poco sugere, a criticarla, a Isis... a Isis” (p.176).

Esta afirmación de tía Eugenia no es baladí. Kus-Kús ya ha dejado huellas del despertar sexual en una orientación muy concreta: la homosexualidad. Dos notas ponen color a cuanto afirmamos. Por un lado, lujuria y mentira.

“¿Sabes lo que hago en la última hora de estudio? Le pido al padre inspector que por favor si puedo ir un momento a pedir prestado un diccionario de latín a un amigo mío que está en quinto, que por favor, si puedo; siempre me da permiso; y subo al estudio de quinto, ¿y sabes lo que hago? Pues hago como que se me ha caído un lapicero debajo de los pupitres y a gatas voy mirándoles las piernas a los de quinto, que son ya los mayores, ¿y sabes por qué lo hago?, porque he aprendido un huevo de las piernas, las peludas y las no peludas, gracias a ti, tía Eugenia, y otras cosas, también hago otras co-sas...” (p.182).

Por otro, Kus-Kús pone en práctica sus dotes de seductor con Manolo, el hipermacho que satisface las ansias eróticas de tía Eugenia. En el fondo, el muchacho está suplantando a su tía. Kus-Kús vive sentimientos ambivalentes. Por un lado el “dulce” sentimiento de “estar con otro” que dirá Aranguren en *Relatos* (Prólogo, 7), en la intimidad; por otro, el deseo de venganza por celos que le cegaba, le aplana.

“[Ku'-Kús] pasó el brazo rígidamente alrededor del cuello de Manolo, tanteando en la oscuridad, casi besándole, en busca de su oreja. Ahora sí que el deseo de venganza había desaparecido. Lo único que quedaba era una mezcla de curiosidad y de compasión por sí mismo... y ganas de hablar con Manolo” (p.194).

“Y sintió las ganas de tocar a Manolo como antes; se sintió excitado. Era parecido a querer, en clase, masturbarse, correrse. Era divertido aquel estado de ánimo, como una fulgurante exaltación instantánea... Agarró con las dos manos el brazo de Manolo; sintió el movimiento rápido de la musculatura, la bola de Manolo; pensó que luego, cuando estuvieran juntos en su casa (Kus-Kús sentía ahora la necesidad vehemente de llevarse a Manolo a su propia casa, a su propio cuarto de jugar, de dormir), cuando se vieran solos ellos dos, en confianza, le diría que sacara la bola, como en el colegio... Y pensó que era delicioso estar así, casi mejor a oscuras que con luz” (p.199).

Un paso más en el mundo imaginario de las causas del mal y su representación en la novela *El héroe*. Esas fuerzas quedan representadas a través de ciertas figuras, los elfos y los gnomos. La mayoría de las veces son re-presentados por sus efectos maléficos o instigadores del mal, no solo por la imaginación popular y supersticiosa, sino también por los escritores relevantes. El folklore universal y particularmente el irlandés está repleto de elfos y gnomos, personajillos fantásticos, burlones, bromistas, astutos y marrulleros, siempre dispuestos a jugar una mala pasada a los hombres. Pombo recurre a estos personajes en tono de humor, de piedad, para representar al imaginativo muchacho. Kus-Kús no solo es contemplado como una fuerza maligna por el servicio, sino también por su tía Eugenia, persona más cercana. Ella contempla a su sobrino desde aquella nueva apariencia:

“de gnomo o de anciano, hundidas las manos en los bolsillos del pantalón de pana clara, como quien asiste por primera vez a la puesta en marcha de un largo tren eléctrico, un juguete muy caro, demasiado caro para un niño” (p. 95).

Levinas enseña en su filosofía que *el rostro del otro habla* en su fragilidad, y demanda y llama la atención. ¿Cómo? Demandando responsabilidad. La cara de Kus-Kús es ambigua. Si por un lado emana maldad, como se ha

visto a juicio de Ester, tanto que hay que estar prevenido ante él, por otra, la imagen del niño es la expresión más patente de ternura, pequeñez, atención y delicadeza.

”era otra vez un crío en pijama, descalzo en la habitación de un adulto, la validez de cuyas exigencias dialécticas no lograba o no quería reconocer, empujados y borrosos ya los ojos que se le cerraban por sí solos.... Se dejó llevar de la mano hasta la cama, y se dejó arropar una vez dentro, huida la voluntad de transformarse, para responder cumplidamente a Julián, aún en otra, tercera, alternativa” (p.37).

“Acabada toda tentación, el diablo se alejó de él hasta un tiempo oportuno” (Lc 4,13).

En estas dos citas, una de la novela, la otra del Nuevo Testamento, Pombo pone en la palestra la doblez del mal. Es decir, cómo opera la fuerza disgregadora del mal en el alma donde se aloja; y cómo actúa esa fuerza disgregadora en el alma donde pretende alojarse. La fuerza demoníaca posee dos aspectos aparentes contradictorios y operantes, pero indivisibles en la realidad. Esta presencia crea confusión.

“Julián observaba ahora de reojo a su interlocutor, no sabiendo si aquél niño –en quien tanto la gobernanta del Hotel Príncipe Alfonso hizo hincapié– iba a resultar gnomo a última hora, un elfo maligno y poderoso o, casi peor, lo contrario: un inocente, la única criatura inocente del relato” (p.72).

Por un lado, aparece bajo la imagen candorosa, tierna: “crío en pijama”, “se dejó llevar de la mano”, “se dejó arropar”, “un inocente”, creando un ambiente de realidad familiar y cotidiana, cuyo fin es convencer. Por otro, está el deseo de encarnarse, para conseguir la destrucción y la nada, potencia destructora y mortal, de aquél en el que se aloja, vencer. Esto significa que el mal se encarna en la vida concreta y familiar del hombre; que el mal, no subsistiría sin el sostén del hombre, en el cual se anida, porque precisamente allí donde se refugia puede ejercer y ejercitar su fuerza destructiva y negadora.

En las citas anteriores, la de la página 29 y la de Lucas, existe cierta analogía en el final. La imagen que aparece en la novela es diabólica, como en la evangélica. Y en ella, como en el evangelio, hay una tregua, antes de seguir tentando. Es decir, antes de que Kus-Kús siga con su plan de envenenar a la institutriz. El diablo tienta y no cesa de actuar hasta conseguir el propósito. No es de extrañar que Julián sucumba a las habilidades del pequeño, sin embargo, no lo hace su hermana Ester. Ella y Julián están con

el joven señorito, al cual contemplan, escuchan, sobre todo Julián, y se van formando una idea de él. Ven y oyen cómo el púber se va degradando poco a poco, hasta que Ester advierte a su hermano Julián sobre el cambio: “¡Cuidado con é-se!”.

Y llegamos ya a la última causa literaria del mal representada por Pombo en su narrativa, hacia la que están de algún modo convergiendo los otros factores maléficos señalados hasta aquí. Nos referimos a lo demoníaco. El diablo, en efecto, sería la personificación más concreta a que ha llegado la imaginación humana, ansiosa de figurarse los orígenes del mal. Kant en la *Religión* I, 3, entiende que lo diabólico está caracterizado por la maldad. El malvado se caracteriza por la *intención de aceptar* como motivo de las propias acciones el mal en cuanto tal. Lo diabólico en su representación morfológica, el Diablo, es la personificación y representación más concreta de lo opuesto a la divinidad, al bien. Y como adversario de la divinidad, si ésta lleva al ser humano hacia el bien, el Diablo reproduce otro esquema reflejado en la literatura de todos los tiempos; a saber, es el tentador del hombre, el que le lleva al mal desviándole del camino del bien.

Estamos en una cultura occidental cristiana, en ella y desde ella, Pombo piensa y narra. Y Pombo toma de la religión cristiana el léxico del mal bajo la figuración del demonio. El cristianismo posee una teodicea dualista; dos entidades diferentes se adjudican la responsabilidad del bien y del mal del cosmos (orden). Hay un Dios del bien, y hay una fuerza del mal, representada como demonio, diablo, etc. La imagen tradicional del Diablo es una construcción imaginativa elaborada a lo largo de los siglos. Ya Lutero veía al Diablo como un elemento común en la vida cotidiana de todo ser humano. Sin embargo, Voltaire se burló de la cola y de los cuernos del diablo. Dostoievski, por su parte, se pregunta, en una de sus novelas, a través de las aseveraciones del príncipe Mishkin, qué es eso que se dice y afirma a cerca del diablo. “¿Sabe usted quién es el diablo?, -preguntaba- ¿Sabe cómo se llama?” En torno a esta cuestión se desarrolla una discusión entre los invitados del príncipe Mishkin, en *El príncipe idiota*. La respuesta es sencilla, indica el príncipe: “El diablo, en realidad, es un grande y terrible espíritu; carece de cola, cuernos, pies; son ustedes mismos los que le han dotado de esos atributos”⁵⁹. Sebastián de Covarrubias, en *Tesoro de la lengua castellana o española*, en la voz “demonio”, indica que:

“muchos nombres tiene el demonio, diablo, calumniator, Belial, sineiugo, Belzebu, dominus muscarum, Satanas, adversarius, coluber, tortuosus, Behemont, la gran bestia, Leviathan i cetus, vallena”⁶⁰.

⁵⁹ Dostoievski, *El príncipe idiota*, II tomo, Sopena, 1947, p.47.

⁶⁰ Ed. De Martín de Riquer, 2ª, Barcelona, Alta Fulla, 1989.

El carácter alegórico de las numerosas representaciones literarias del Mal es en sí mismo un universo. Pombo reduce ese universo a *diablo* y *demonio*. Pombo recurre a ellos varias veces: al primero dos veces, y al segundo, una. Hay diferencia entre *diablo* (διαβολος), entendido como Señor de las tinieblas, o, en la literatura neotestamentaria, príncipe de este mundo (Jn 12,31ss), dios de este mundo (2Cor 4,4), es decir, potencia emanadora, y sus eones u operarios, los *demonios* (δαιμονα). El *diablo* es el ente, según su etimología, que siembra discordia o el que separa o desgarrar. Su equivalente hebreo, *Satán* (*satan*), apócope de *Satanás*, significa, en general, contradictor, adversario, opositor, y acusador ante alguien, y “*Lucifer*”. San Isidoro, en sus *Etimologías*, interpreta la voz “*Satanás*” como “*in latino sonat adversarius... transgressor, veritatis...inimicus...praevaricator...temptator*”⁶¹. El significado etimológico tiene una importancia extraordinaria en lo que respecta a la ontología del bien y del mal, pues lo diabólico es aquello que desintegra, todo aquello que separa, aquello que crea malestar allí donde está.

En la cultura grecorromana occidental, los *daimones* o demonios, por el contrario, son seres subordinados, seres divinos caídos por su concupiscencia y rebelión, y se caracterizan por su carácter seductor de todo hombre, a la vez que son enemigos de Dios. La representación es amplia. Puede ser desde la glosolalia hasta la oratoria. Además, seducen por la palabra y por la capacidad para metamorfosearse en mujer o varón, en súcubo o íncubo, según a quien haya que seducir. Por ejemplo, en la novela anterior, *El parecido*, don Manuel mira a Pepelín con una mirada “súcuba” (p.105).

Otro aspecto relacionado con lo maléfico hace referencia a la palabra. La palabra denota, en la lingüística tradicional, un objeto y hablamos de sustantivo; una acción o un estado, se dice verbo; o una cualidad, adjetivo, y una relación, preposición. La palabra es una de las características del diablo, a través de ella, seduce, tienta, y lleva a la víctima a morada. Berceo, en los *Milagros*, ya lo llama, por sus cualidades oratorias, “traidor palavrero o falso vozero” (202ac). El joven Kus-Kús, en cierta ocasión, es acusado por su tía Eugenia de tener incontinencia verbal, amén de ser un tanto chismoso y correveidile ante su abuela y los subordinados del servicio.

“[...] por culpa de aquel arrebató de charlatanería diabólica, una gravedad, una maliciosidad y un alcance ...” (p.168).

En toda esa representación, Pombo hace referencia semántica a su naturaleza de calumniador, de enemigo del hombre, alusión que expresa falsedad y capacidad para hacer daño, para traicionar, y con todo aquello que destaca su habilidad y sabiduría para crear mal. Pombo, como hemos

⁶¹ Cfr., voz “*diablo*”, en S. Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid, BAC, cap. VIII y XI, pp. 720-725.

dicho anteriormente, está en la tradición cristiana, y para esta tradición, lo diabólico simboliza la rebelión absoluta del orden, la violación de la norma y de la autoridad, la sexualidad exacerbada, el goce sin freno de placeres carnales. Es decir, todo aquello que nos aproxime al mal en potencia y en acto.

Según la tradición y la teología occidental, ya desde el siglo III en Orígenes, los nombres propios de *Satanás* eran su apócope, *Satán*, y *Lucifer*, los cuales corresponde a un único personaje, el *Diablo*, que es la personificación del mal. Pombo, además de *diablo* y *demonio*, recurre al nombre *Lucifer*. *Lucifer* es el nombre más elegante y bello del diablo, recuerda su origen angélico. Antes de ser ángel de las tinieblas (Luzbel), fue ángel de la luz (Lucifer). Su etimología así lo indica. *Lucifer* < sustantivo: *lux*, y del verbo *fero*, llevar; es decir, “portador de luz”. En la literatura neotestamentaria, paulina en concreto, este ente se disfraza, a veces, de ángel de la luz, para engañar y falsear con el fin de conseguir aquello que por el camino de la verdad no se consigue.

Kus-Kús, al final de la novela, harto de su tía: mentiras a doquier, bebida en abundancia, dejadez como persona, y “una viciosa” en boca de Kus-Kús (p.200), lleno de envidia y de celos, como el Lucifer del apócrifo *Segundo libro de Henoc*, que decidió inducir al pecado a Adán por medio de Eva, decide seducir a Manolo para provocar celos en su tía Eugenia; para equipararse a ella ante y con Manolo. Al menos así lo comunica Kus-Kús a su tía: “como yo lo que tú digas lo aplico a rajatabla, pues luego, claro, las tentaciones, no sé si lo sabrás...” (p.181) Y para ello saca toda sus tretas luciferinas, tanto verbales como dactilares. Pombo lleva a la narración una de las escenas de seducción adolescente a un adulto más interesantes que hay. Escena propia de un *ars amandi* ovidano.

“Así medio abrazándole, con todo el calor del cuerpo de Manolo dándole animo. Olía a sudor. Notó cómo se le iba volviendo dentro de su abrazo y de su mano la cara, la cabeza de Manolo, la nariz, todo el cuello, como el prodigioso cuello de un animal que se queda tranquilo, y que se deja acariciar y que no hablaba, no huía... Manolo, guapín, no vayas a creerte que yo no sé pescar, no me guardes rencor que te quiero mucho, te lo juro, ahora acabas de moverte... Cuenta lo que quieras, chaval, que yo no me muevo. Tú habla lo que quieras, que no me muevo; no me revuelvas el pelo, joder, voy a parecer no sé qué...” (pp. 194-196).

Sin embargo, Manolo no cae en la trampa mortal sexual. A pesar de toda la intencionalidad del crío de seducirlo sexualmente, Kus-Kús es rechazado con toda rudeza, crudeza y realidad, por el hipermacho Manolo: “no hace falta sobarse, entre un hombre y otro... es una mariconería” (p.199). Kus-Kús, inexperto en las artes de seducción amorosa, queda confundido, avergonzado, y sin posibilidad de hacer frente a un cúmulo de sentimientos

contra-dictorios. Por un lado ruje una despierta sexualidad, por otro, una inexperience en ese campo, y finalmente, al verse rechazado, con fuerza tremebunda, los celos. El crío llevaba tiempo que sentía emerger en él el rencor y la venganza hacia su tía y Manolo. Con anterioridad, había contestado a tía Eugenia de mal humor:

“–Ahora lo vas a ver, lo cruel que soy, ahora mismo. Kus-Kús creyó, al salir, que su resentimiento, su deseo de herir a tía Eugenia y de vengarse, no se interrumpiría ya; creyó que en su conciencia se abría un gran vacío durante todo el tiempo que durara la ejecución de la acción que había anunciado” (p.190).

En esta situación y ante una mezcla de sentimientos encontrados, se crea en el crío una confusión de sentimientos fuerte. Ante Manolo, Kus-Kús, lleno de ira, rabia, y fuera de sí, grita:

“Ella tiene la culpa. Lo sabes tú igual que yo. La culpa de todo la tiene ella. Ella es la que lo ha revuelto todo. Ella lo ha revuelto todo, ella, ella es la que tiene la culpa, lo ha revuelto todo...” (p.200).

Y confuso ante el despertar (homo)sexual sin llegar a dominar el instinto, rabioso porque ha intentado seducir a Manolo sexualmente, sin conseguirlo;

“–Yo te cuento todo lo mío y tú va y me insultas. A mí maricón me da igual ser. Contigo, claro. Ahora que no hace falta que me insultes, no hace falta, joder, que te enfades. Encima de lo que te cuento, te enfadas. Lo que me pasó debería darte pena.... Estoy pervertido por culpa de aquello, en los Ejercicios han dicho esta Semana Santa que un pecado así no tiene perdón; si en el colegio lo saben, a lo mejor hasta me expulsan; el Padre Rector escribiría a mi padre, a lo mejor, una carta ¿y luego qué? Dijo mi padre una vez que ese sambenito, como te caiga, te has caído para siempre, eso dijo. Y a mí me ha caído, así que te tiene que dar pena, por fuerza te tiene que dar pena...” (p.199).

Cansado de Julián, y de todos, le espeta a Manolo: “Yo no os perdono a ninguno, hijos de puta” (p.200). A las siete de la mañana de aquella mañana de mayo, después de una noche en que no olvidaría nunca,

“había pasado la noche con los dos ojos de par en par hincados en sí mismo; tan fuerte había sido la impresión que le causó la frialdad de Manolo, tan aguijoneantes fueron los celos que sintió al verle subir a casa de tía Eugenia; tan vacía era su casa, tan sórdida la soledad del curato de jugar, con los vestigios crudos de su niñez presentes todavía en los descabezados trenes, desencuadernados libros, la edición para niños de Una historia de dos ciudades,

la colección completa de las aventuras de Guillermo ... pensó: yo no soy ningún héroe ni puta falta me hace; pero la ominosa vacuidad de su habitación y de su niñez sin fábulas, sin temblor, sin maravillas, no respondía ahora con respuestas coherentes; a lo mejor el heroísmo de algunos, pensó, consiste en no poder por más que se empeñen, engañarse, y yo soy de esos y el heroísmo mío no consiste en creer que tía Eugenia es buena, sino en la entereza de creer lo contrario y vivir en consonancia” (p.201).

Al final coge el teléfono y con intención claramente de hacer daño, de venganza, llama a la policía y denuncia a Julián. Kus-Kús vuelve a vivir sentimientos ambivalentes alegría/tristeza, calor/frío, todo poderoso/débil, endiosado/luciferino. Vemos, por tanto, la emergencia del “hombre fáustico”, Kus-Kús, que dice Spengler⁶². Este se caracteriza por su profunda angustia ante el tiempo, sin embargo, el tiempo se va, *tempus fugit*; por una pasión fuerte por conocerlo y conquistarlo. Al pequeño se le va todo: tiempo, edad, ilusión por satisfacer un deseo emergente con una fuerza sorprendente para el muchacho. Solo y ante el peligro,

“colgó el teléfono violentamente. Durante un instante se sintió alegre. Había sido emocionante. <Esto se acabó, ahora sí que se acabó>, dijo en voz alta. Y sintió frío. Como si la alegría que por un instante le había endiosado, se retirara, succionada en un abrir y cerrar de ojos por el propio Lucifer” (p.202).

Finalmente está la referencia a lo demoníaco desde un punto de vista religioso-cultural.

“[...] en la China, de esto sí te acordarás, que se los regalaban a las novias, en la China, para espantar a los demonios...” (p.16).

Valgan estas breves notas para recordar la curiosa presencia de lo demoníaco en la narrativa de Á Pombo. Presentan diversidad de matices en sus novelas. *El héroe* recoge todo ese problema del mal, y recurre a representarlo bajo la iconografía demoníaca. ¿Qué visión predomina: antropológica, religiosa, clerical, laica? Y ¿con qué fin recurre al léxico demoníaco? A todas estas preguntas trataremos de contestar en nuestra reflexión⁶³.

Predomina en las citas mentadas una visión antropológica, con variantes zoomórficas, menos dos, que hacen referencia al submundo de los seres malignos religiosos. Desde una perspectiva gramatical, las referencias al mal son cualificaciones a alguien. Es decir, Pombo está comparando al per-

⁶² Cfr. O. Spengler, *La decadencia de Occidente* (1918-1922),

⁶³ Para esta parte nos apoyamos en los artículos: K. Rahner, voz: “Diablo” en *Sacramentum Mundi. Enciclopedia teológica. Tomo segundo*, Barcelona, Herder, 1982, cols. 248-254; A. Darlap, voz: “Demonios”, en *Sacramentum Mundi...*, o.c., cols. 143-149.

sonaje/persona con el ente maligno, para subrayar el grado de maldad que hay en ese corazón. Por otra parte, entendemos que el léxico referido a los entes malignos es discreto, pero lo suficientemente significativo e informativo. Las denominaciones diabólicas que exhala esta novela de Pombo no tienen parangón con otros textos coetáneos. Esta discreción verbal proviene por una parte de su comedimiento metodológico, entendemos que Pombo, como Fr. Luis de León, pesa, mide, y valora las palabras antes de colocarlas en la oración; por otra, de una no menos fructífera imaginación alimentada por la religión y la religiosidad popular, recibidas y vividas desde su más tierna infancia. Con ello entendemos que Pombo comprende lo demoníaco hoy, más relacionado con el hombre, que con el imaginario fantástico religioso, recogido en el riquísimo corpus literario hispánico. Vendría a responder, con su visión antropológica, a los invitados del príncipe que el diablo hoy está en cualquier lugar, y no precisamente en el Averno; está en muchos varones, mujeres y niños que conviven juntos en oficinas, clases y medios de transporte. Es decir, que, según un punto de vista asentado en el protestantismo suizo, no se debe buscar lo patológico, lo negativo y lo malo en la cultura, en los imaginarios literarios, sino en la actitud moral de cada individuo, ya que la causa original, causa eficiente del mal, no radica en la moralidad colectiva, sino cuando el individuo considera sus mandatos y prohibiciones como algo absoluto e ignora el resto de sus pulsiones.

Dejamos el mundo de lo demoníaco y sigamos con los avatares del mal. Ahora el avatar siguiente es el chantaje.

7.3.3.8. La fabulación en su vertiente criminal. El chantaje y sus formas.

En esta segunda novela del ciclo de la insustancialidad, Pombo se hace eco, en su narración sobre el mal en el mundo, de una forma de mal oculto: la violencia⁶⁴. Ésta se ejerce en su vertiente psicológica, y desde una perspectiva del chantaje. Éste aspecto Pombo ya lo recogió en la novela anterior, *El parecido*. En *El héroe* hay algunas diferencias.

⁶⁴ Sigo las aportaciones de Sanmartín, J., “Agresividad y violencia”, en *El laberinto de la violencia. Causas, tipos y efectos*, José Sanmartín (coord.), Barcelona, Ariel, 2004, pp. 21-46, en concreto, pp. 22-23, 36-44; y de Torres Falcón, M., “Familia”, en *El laberinto...*, o.c. pp. 77-87, en concreto, las pp. 77-80ss; además de los trabajos de, Domenach, J.M., “La violencia”, en AA. VV., *La violencia y sus causas*, La Editorial de la UNESCO, pp. 33-45; y Klineberg, O., “Las causas de la violencia desde una perspectiva socio-psicológica”, en *La violencia y sus causas*, o.c., pp. 123-137; ambos artículos se encuentran en la Web: <http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000430/043086so.pdf>; Edreira, M. J., “Fenomenología del acoso moral”, en LOGOS. *Anales del Seminario de Metafísica*, 36(2003)131-151, <http://www.desastres.org/pdf/acosomoral.pdf>, edreira.qxd 30/10/2003.

Antes de sumergirnos en el tema de la violencia, en su expresión psicológica (chantaje), o también llamada, acoso moral (Edreira, 2003)⁶⁵, haremos unas aproximaciones que nos ayudarán a comprender mejor el comportamiento de los héroes pombianos. Y lo haremos apoyándonos en el método fenomenológico (Husserl), tratando de reconocer las características de la agresividad humana en su expresión violenta y sus efectos. Todo ello recogido y narrado en la novela que nos ocupa por Á. Pombo.

Se sabe por las aportaciones de la neurociencias, los antropólogos, etólogos, biólogos y psicólogos que el hombre no se comporta con el hombre, con el otro, como el lobo lo hace con el lobo, sino recordando a Hobbes, el hombre es un lobo para el hombre. El despliegue de la agresividad entre seres humanos se descontrola a menudo. De ahí que la agresividad⁶⁶ humana se traduzca frecuentemente en atentados contra la integridad física o psíquica del otro, conllevando, en ocasiones, a la muerte. La violencia es agresividad; es una forma de agresividad. La violencia es la agresividad fuera de control. ¿Entonces por qué somos violentos? Las respuestas que dan los especialistas son amplias y van en razón de las teorías existentes. Las neurociencias aportan hoy una fusión de caminos en el conocimiento del comportamiento humano, más en concreto, a la hora de explicar el comportamiento violento. Es decir, no todo es genética pura ni tampoco es todo ambiente, sino por interacción de ambos. Los especialistas ponen el acento cada vez más en los aportes ambientales: familia, relaciones sociales, etc.

Sartre dijo que el infierno son los otros. La violencia convierte el medio en infierno. Surge en la relación con otro u otros (alteridad). El otro, en vez de provocarme “responsabilidad” (Levinas), me produce hostilidad, celos, rechazo, etc. La violencia surge de la negación del otro, de una diferencia que no se tolera (Edreira 2003,132). La violencia, como expresión de la agresividad, es para el neurólogo J. Delgado, “un comportamiento de respuesta caracterizado por el ejercicio de la fuerza con la intención de causar daño o perjuicio a las personas o a los bienes”⁶⁷. Diríamos que la violencia tiene una serie de aspectos: la intencionalidad, el daño, la transgresión de un derecho

⁶⁵ Término utilizado por la doctora Edreira, M.J., en lugar de maltrato psicológico. En su artículo: “Fenomenología del acoso moral”, indica: “No todos los trabajos de investigación sobre este problema se utiliza el término “acoso moral”, hay autores que prefieren hablar de acoso o maltrato psicológico, y en los trabajos de investigación de habla inglesa se suelen usar los términos “mobbing” y “bylling”. Y entiende por tal: “toda conducta abusiva consciente y premeditada que atenta, por su repetición o sistematización, contra la dignidad o la integridad psíquica o física de una persona”, en LOGOS. *Anales del Seminario de Metafísica*, 36(2003)131-151, <http://www.desastres.org/pdf/acosomoral.pdf>, edreira.qxd 30/10/2003, p.133.

⁶⁶ Según la etimología, agresividad<agresivo<*aggressus*<*aggredi*. El verbo posee dos acepciones: a) acercarse al otro con buen fin, y b) ir contra alguien con la intención de hacerle daño. Agresividad indicaría disposición, tendencia a.... Hay una agresividad benéfica, y hay otra que se la puede llamar maligna o perversa, cuya expresión es la violencia. Ésta queda limitada a todos aquellos actos agresivos que se distinguen por su malignidad, es decir, por infringir daño a otro.

⁶⁷ Cfr. “The neurological basis of violence”, en *Internacional social science journal*, vol. XX-XIII (19-71)27-35.

y el sometimiento de la persona agredida. La violencia tiene diversas manifestaciones: física, psicológica, sexual, económica, es siempre teleleológica. Quien la ejerce actúa de forma deliberada y consciente.

Por tanto, según las aportaciones de las neurociencias, los psicólogos, antropólogos, y filósofos modernos, desde Hegel hasta Sartre, la violencia no está relacionada solamente con los bienes del hombre o con su cuerpo, sino con su propio ser (Domenach, J.M.). Este ser-uno-con-el otro se rompe y se convierte en ser-uno-contra-el-otro. Y el violento saca lo satánico, convirtiendo el lugar de acción en lugar de pasión, el infierno en la tierra.

Con estos antecedentes, pasamos a la novela que nos ocupa, *El héroe* y la violencia psicológica en ella bajo la perspectiva del chantaje emocional, psicológico, económico, etc. Como en *El parecido*, aquí, en *El héroe* también hay víctimas y verdugos. Los verdugos son el protagonista de la novela, el crío Kus-Kús, y la pareja formada por Ester y Rafael; las víctimas, tía Eugenia, Julián y Manolo.

Estamos en el capítulo XI, es tarde, son la once de la noche y Kus-Kús sube al piso superior de las mansardas donde vive su tía Eugenia. En el vestíbulo, y ante la tía, Kus-Kús espeta: “ahora no está sola...” (p.93). Sin embargo, la tía no entiende la indirecta del sobrino y se cree que habla de ella y de él. Sin embargo, el crío, con toda mala intención, saca en la contestación el veneno del resentimiento y de los celos. Esta herida del alma procedía de días antes, cuando Kus-Kús había cogido en una situación un tanto comprometida a la pareja Eugenia-Manolo; los había cogido en plena fornicación (p.79). Kus-Kús se sintió “ridículo” y enrojeció, amén de un sentimiento envolvente de estar de más, fuera de sitio. La situación desvarió, entre otras razones por los efectos del anís de tía Eugenia. Ésta, entre el anís, la falta de control de la situación, y algún asunto que otro guardado y mal vivido, hicieron que, sin pelos en la lengua, dijera al sobrino algo que no esperaba decir, ni el otro oír. Es decir,

“... que qué creía que pasaba aquél estúpido... qué creía que había visto, el peor de toda la familia, el más sucio, el más chismoso, más falso que ninguno... que no pusiera carita de inocente, que era el peor de todos, sí, el peor..., el niño que iba con cuentos a su abuela, a las criadas, a cualquiera, con tal de contar algo, con tal de hacerse el personaje era capaz de cualquier cosa, cualquier crueldad servía con tal de parecer interesante... (pp.81.82).

Este incidente accidentado dejó herido al crío, además de frustrado y humillado. La carga psicológica que lleva consigo el sentimiento de humi-

llación es grande⁶⁸. Porque, entre otros aspectos, el humillado vive la situación, la humillación, como un desafecto. Es decir, la persona que se ve humillada siente como si, de pronto, fuera expulsada del paraíso del afecto, le-ase de sus padres, u otra persona querida por él, que él creía absolutamente inmutable. Así lo ve y entiende Freud, en su ensayo "*Pegan a un niño*" (1919). Él observó que el hecho de ser golpeado no es tan doloroso físicamente o no solo lo es, sino que lo es moralmente a causa del sentimiento de humillación que deriva de él. Este sentimiento invade a Kus-Kús en ese momento. Por eso, con la boca "amarga y seca", grita lleno de ira al sentir el dedo acusador sobre sí como una losa. Este incidente lleva a las posteriores palabras envenenadas y manipuladoras. A saber:

"—Ahora, me refiero. Ahora no estás sola. Eso era antes, tía. Antes, sí. Sólo tenías a Kus-Kús para jugar, pero Kus-Kús es el peor de toda la familia, eso lo dijiste el otro día, bien claro, ¿no?, mala suerte. Menos mal que ya te da lo mismo, porque ahora no estás sola, ni muchos menos..." (p.93).

Alonso Fernández, F, en *Raíces psicológicas de la violencia* (1984)⁶⁹, encuentra cinco formas de proyección de la agresividad ante el otro: directa y libre (contra el objeto odiado o el obstáculo frustrante), indirecta (dirigida contra el sujeto débil, el marginado), inhibida (calumnia, difamación, demanda judicial); enmascaramiento (amor exigente, celos, tiranía, chiste, manipulación), y la negativa (silencio, incomunicación). A nuestro juicio, en la respuesta de Kus-Kús a su tía Eugenia, se dan varias formas de proyectar la agresividad. A saber. Kus-Kús juega con la doblez de la lengua y con la mordacidad. Primero enfatizando en el adverbio "ahora". Su soledad ha sido cubierta por otra persona: Manolo. Es decir, Kus-Kús siente cierto desplazamiento de lugar. Segundo, otro adverbio importante: "sólo". Kus-Kús era antes el agente de los juegos y el centro del interés de tía Eugenia. Ahora, el sujeto del juego ha cambiado; ahora es Manolo. El juego ha cambiado también. Lo lúdico ha cambiado por lo erótico. Es más. Kus-Kús, antes, era gracioso, agradable, distractor, su papel ahora ha cambiado; se ha convertido en "el peor de todos". Ha pasado de ser el gracioso al desgraciado. Amén de todo ello, Kus-Kús recurre al tiempo y al recuerdo para crear culpa: "lo dijiste el otro día, bien claro". Kus-Kús hace notar a su tía que ha dicho lo que pensaba de él. Es decir, que el efecto Manolo: erotismo, compañía, juventud, comprensión, etc., ha hecho realidad aquello que antes era pensamiento. En una palabra. Su tía era una falsa y una hipócrita con él. La

⁶⁸ Cfr., Battacchi, M.W., "El niño humillado", en *La Hamaca*, n°7 (1994)16-20, <http://www.ulp.edu.ar/ULPWeb/Contenido/PaginaULP79/File/Curso%20Diplomado%20Diversidad%20e%20Integracin%20Escolar/El%20nio%20HUMILLADO1..pdf>.

⁶⁹ En *Raíces psicológicas de la violencia*, Madrid, Fundación Santa María, 1984.

respuesta de Kus-Kús, unas líneas más adelante, corrobora la mala intención del chico. “Se ve que no estás sola y que te cuidas un poco más que cuando sólo tenías que fascinarme a mí, ¿no es eso?” (p.94). Kus-Kús está indicando en su lenguaje que su tía le ha desilusionado, y traicionado. Que la lealtad o la traición son intercambiables, merced a las circunstancias que se presenten.

El héroe encierra verdugos y víctimas como ya se ha indicado y visto. Un nuevo fragmento de violencia psicológica lo encontramos en el capítulo veintiuno. El verdugo, Kus-Kús, cada vez actúa ante su tía con más maldad, rememorando situaciones y reprochándole, llevado de los celos, de la frustración, de la soledad, y del desplazamiento afectivo que cree vivir. Kus-Kús está solo; se siente más solo que nunca, dejado por la única persona que le reconocía, que le quería. La víctima, Eugenia, está cada vez más a merced de su sobrino. La asimetría es palpable. El pequeño se engrandece ante el grande, el cual se va convirtiendo en pequeño, a pesar de su estatura. Como indica Edreira, la asimetría consiste en que el grande, el envalentonado, “se define como superior al toro que sufre su violencia, el otro no tiene derecho a quejarse, es la “violencia castigo”” (2003, p.132). Esta situación se aprecia en el fragmento de la novela que transcribimos a continuación. La situación es la siguiente. La policía sube al piso de Eugenia, “porque habían oído que había escondido un ladrón en las mansardas; un tal Julián, natural de Madrid, del servicio doméstico, con antecedentes penales...” (p.177). Tía y sobrino están con los dos agentes del orden. Eugenia, a las preguntas del policía sobre el ladrón, contesta que en las mansardas no está; se han confundido de lugar. La policía, tras las disculpas oportunas, se va. Una vez ausente la policía, Kus-Kús indica a la tía: “¿Por qué le has mentido?”. Pregunta que es contestada: “Y por qué no había de mentirles, Pichusqui? ... ¿No es eso lo que tú querías?, ¿no es eso? (p.181). Kus-Kús contesta con cierta malicia y con más maldad.

“Yo no sé si tú, tía Eugenia, te haces cargo realmente de que Julián es un ladrón y que las víctimas somos todos nosotros ... Contigo, tía Eugenia, uno nunca sabe, a lo mejor era otra cosa, a lo mejor no engañaste a la policía por mí, pensando en mí, sino por ti, pensando en ti, pensando en Julián y en ti, tía Eugenia, más que en nadie porque a lo mejor después de tantos días, un mes casi llevamos, casi un mes, un día tras otro que si lavarle la ropa, que si hacerle la comida, a ti los hombres siempre te han gustado, tía. Me acuerdo muy bien que nunca hablabas nada más que de hombres todo el rato, dando detalles, no sólo los nombres, tú dabas detalles aprovechándote, un poquito, por lo menos un poquito, tía Eugenia, un poquito sí ¿a que sí?, de que era un niño y me daba lo mismo que el Gattucci, o el Josema o el Manolito de las narices, o el que fuese, un poquitín de mí te aprovechaste siempre, porque te gusta hablar de eso...” (p.280).

De una manera muy limpia, se aprecia en el fragmento cómo el sobrino va manipulando psicológicamente, lentamente, a la tía para poder usarla (víctima) cuando él quiera y cómo quiera. Hay signos ya de que Eugenia está sometida a su sobrino. Por ejemplo, en la respuesta que le da: “¿No es eso lo que tú querías?”. Eugenia se va matando poco a poco, hasta que llegue a la destrucción total: el suicidio.

En el fragmento seleccionado arriba aparecen una serie de rasgos, que definen muy bien el acoso moral (Edreira, p.133). La fenomenología de este acoso (chantaje) tiene estos momentos. A saber. En primer lugar, una conducta repetitiva y dañina:

“Yo no sé si tú, tía Eugenia, te haces cargo realmente... Contigo, tía Eugenia, uno nunca sabe...”.

Kus-Kús pone en cuestión la capacidad mental de su tía para comprender bien la realidad en que viven. La respuesta que da el crío es que no se da cuenta de la verdadera realidad, y ante esa situación, está él. Es decir, le ofrece un dualismo moral muy claro, y en el fondo, muy maligno: nosotros somos los buenos, él, en el fondo es un criado, uno de la clase baja, y es el malo.

“... te haces cargo realmente de que Julián es un ladrón y que las víctimas somos todos nosotros...”

En segundo lugar, el crío pone en cuestión la dignidad de la persona de su tía. Se aprecia un trato vejatorio y humillante. Kus-Kús está denunciado a su tía, llamándola ramera, ninfómana. El crío rememora otra vez en su discurso cuanto la tía ha contado de su vida. El discurso indirecto del sobrino es que se ha convertido en una solterona solitaria, está frustrada por la vida que lleva, después de tanto amorío frustrado, viajes e intensa vida social; que está ávida de sexo. Que el verdadero motivo de la mentira no es él, el sobrino, ni es cariño que pueda tenerle, sino el otro, Julián, el otro macho, como Manolo, signo de virilidad, de sexo, signo de todo ese mundo al que ya no puede acceder. Por eso le recuerda con maldad que:

“... a ti los hombres siempre te han gustado, tía. Me acuerdo muy bien que nunca hablabas nada más que de hombres todo el rato... daba lo mismo que [fuese] el Gattuccio, o el Josema o el Manolito de las narices, o el que fuese...”

El acto consumatorio del chantaje tiene de fondo la sexualidad, y el sentimiento de venganza. En el lenguaje de hoy, vengar es castigar una o-

fensa devolviendo a otro mal por mal. ¿Cuál es la verdadera causa de la venganza de Kus-Kús? ¿Los celos? ¿El agravio? ¿Un coctel de sentimientos confusos? Cuando Julián es acogido por Kus-Kús para encubrirlo, él, ante su tía Eugenia, espeta veneno en el discurso. Las palabras que dice, malévolas, están dichas para hacer daño. Primero prepara psicológicamente a tía Eugenia. Hay una situación:

“Ya lo ves, tía Eugenia; aquí Julián, el ex Julián que te servía copitas de Marie Brizard, ha regresado, te queda bien ese gesto... no sé cómo decir, ese gesto tan elegante, al fin y al cabo, de sorpresa. Tendrás que esconder a Julián un poco por encima, sin dar demasiada importancia a todo esto, unas cuantas noches, ... como cualquier gigoló tuyo, ¿no? Julián te va mejor que el tipo grosero de la otra tarde, hacéis mejor pareja los dos juntos, sabe hacerlo todo igual, en cuclillas lo mismo, lo que sea, ¿qué hacía el tipo aquel agachado junto al sofá cuando yo entré? Ahora, tía Eugenia, pregunta a Julián si desea tomar alguna cosa, lavarse las manos, arreglarse un poco, quitarse la gabardina mojada, tú sabes hacerlo muy bien, ¿verdad que sí? (p.96).

El chantaje se va perpetrando bajo la influencia de prejuicios sexuales, sociales, incluso, religiosos; y bajo sentimientos de celos, fuerte rechazo y asco. Después de ver la situación falsa y ridícula que ha presenciado, viene el acoso mediante la creación de culpa:

“... en el colegio, es una cosa que he oído contar a los mayores, que a las mujeres os gusta que os chupen el coño entre las piernas... ¿eso es lo que te hacía el tipo de la tienda el otro día? (p.96).

Luego el recurso y la explotación del miedo por parte del verdugo.

“Me llamaste por teléfono para que subiera a veros haciendo eso... si tú llamas a la policía o a quien sea, yo digo todo lo que me enseñasteis los dos aquella tarde, no es broma, si tú me denuncias, te denuncio yo primero y es más grave lo mío, no sé si lo sabrás” (ibid)

¿Dónde radica la verdadera trampa del chantaje? La verdad está en la propia víctima y no en la intención del verdugo. A saber:

“Tía Eugenia se quedó callada un momento, como pensando la respuesta; luego abrió los ojos, semicerrados hasta entonces, y sin que apenas cambiara la expresión de su rostro o el tono de su voz... (ibid).

El chantaje emocional también está en manos de tía Eugenia hacia su sobrino. Más motivada por la circunstancias. Eugenia está sola, muy sola.

Esta soledad demanda compañía, en este caso la compañía de su sobrino. En el capítulo segundo (pp.13ss), Eugenia, después de una recepción de los papás de Kus-Kús a los amigos, en un paréntesis de esa reunión, va a ver al sobrino. Conversando con él, indica:

“Ahora nunca subes como antes a merendar conmigo que estoy sola, ya no te gusta ver los barcos, de pequeño decías que de mayor ibas a ser marino mercante, ¿a que es verdad que lo decías? Y te sabías las banderas de todos los países...” (p.17).

Eugenia no se ha dado cuenta de que su sobrino ha crecido, ya no es un niño como antes. Ahora sus preocupaciones son otras, sus intereses, otros, sus objetivos, diferentes. Ahora “en Bachillerato son más difíciles los cursos” (p.17), y las prioridades también. Eugenia demanda compañía y reconocimiento, cosa que el adolescente no le da. Según se conoce por el narrador omnisciente, el lector sabe que la vida de Eugenia es un tanto vacía, amén de solitaria. Y que sus sentimientos no van a la zaga. Ella se arregla como antes una y otra tarde “para ahuyentar a la melancolía rosa y malva del crepúsculo, a la tristeza de una vida, su propia vida, piensa Eugenia, deshecha en un abrir y cerrar de ojos” (p.95).

Por otro lado se encuentran los personajes Ester, la Villacantero, la abuela Mercedes, Manolo. Sus dilemas morales no están muy claros. Cada uno a su manera aporta ese grano de mal al mal estructural que afecta a todos y a cada uno en particular. Entre esos personajes está Ester, nombre un tanto bíblico. Si la Ester bíblica representa la moralidad, la honestidad y otros valores, la Ester de Pombo representa la amoralidad, la deshonestidad y otros contravalores. Representa uno de los personajes más avieso de la novela. Si Carmen Villacantero es la representación, desde esa “falsa pariente”, y el signo de la falsa apariencia, del prototipo de la murmuración. Ester, por el contrario, es el prototipo de la perversión. Su ser-en-el-mundo está bastante claro. Entre otras carencias, insustancialidad, se aprecia una desorientación moral acusada y una falta de ética notable. La abyección es palpable. Forma un triángulo emocional junto a Julián y Ra-fael. La triangulación es uno de los componentes en la narrativa pombiana, pues pone en contacto a varios, dos o tres, personajes, en muchas ocasiones, asimétricos en edad, condición social, ideas, creencias; amén de vivir unas relaciones un tanto difíciles.

¿Por qué esa amoralidad y perversión en Ester? Ester es semejante a otro personaje funesto de las novelas pombiana: Mati (*El parecido*). Esta mujer, Ester, del pueblo llano está creada por el autor con un relieve vital nietszcheano. Ella junto a Mati son dos personajes en la línea de la Fortunata de Galdos. Seres apasionados, feroces, vitalistas y realistas, vigo-

rosos, que representan ese lado del ser humano luchador. Estos dos entes literarios viven esas pasiones humanas tan agresivas y que tanto mal hacen allí donde aparecen, como la venganza, la envidia, los celos y el odio. Pasiones que al actuar anulan al otro.

Ester está caracterizada por la claridad de acción, aunque no siempre acierte; por las expresiones apodícticas, por jugar con los sentimientos del otro, en este caso, Julián; por chantajear psicológicamente al otro. Se expresa en un *sermo humilis*: “te protegen las viejas” (p.63), “le dieron el paseo” (p.64); “soy la Santísima Virgen, no lo olvides” (p.65). Ester, además, aparece en la novela como esa persona resentida y que proyecta en la vida y en los otros ese sentimiento que la hace infeliz. Pombo da a entender (p.64) cierta sensibilidad hacia el pensamiento socialista, hace una referencia a la Guerra civil española a través de su padre (p.64), del cual tiene un pobre recuerdo. Para ella su padre fue un “cobarde”, “repulsivo”, y “estúpido” (p.64). Por esto y otros muchos rasgos psicológicos, diríamos que por el recio carácter, resulta una mujer difícil de trato y de convivencia. Julián lo sabe. Convive con Rafael, los cuales se mueven por el submundo urbano. En la novela, Pombo da a entender que ambos militan en el submundo de la droga. Deja bien claro quién es ante Julián: “yo soy una actriz, una actriz, ¿has olvidado eso también?” (p.65). Uno de los rasgos que hemos descrito de Ester es su capacidad para el chantaje emocional. Julián vuelve a ser la víctima otra vez, ya no de Kus-Kús, sino de Ester.

Indica Edreira (2003, 132) que en cualquier situación, el chantaje se genera por la negación del otro; por una diferencia que no se tolera. Y que el chantajista y el chantajeado responden ambos a un perfil con características propias. Verdugo: un acusado egoísmo, falta de empatía, carente de sentimientos de culpa, la mentira compulsiva, seductor merced a su encanto fenotípico, cualidades que emplea para llevar adelante su acción y con fuertes sentimientos pasionales como la envidia, el odio, la venganza, etc. (Edreira, 2003, 136-137). Por el contrario, la víctima responde a unos rasgos concretos: parece ingenua y crédula, escrupulosa y con sentimiento de culpa, sensible, y de fácil manipulación. Edreira enfatiza en algo importante: el proceso del chantaje se agrava si la víctima tiene “una dependencia emocional alta, autoestima baja [y] es sensible” (2003, 143).

Estos rasgos de víctima y de verdugo son notables en el caso de Julián y de Ester. Ésta sabe manejar bien los sentimientos y el pasado para sacar rédito de él. En el capítulo VII, aparece en escena junto a Julián. Son antiguos conocidos por el trabajo y por el corazón. Julián por culpa de Rafael sufrió un año de cárcel (p.63). En un momento concreto de la conversación, emite un mensaje de tanteo con claros sentimientos manipuladores. Sabe los sentimientos de Julián hacia ellos:

“No sé si vas a poder vivir sin mí, Julián. Sin Rafael. ¿Te acuerdas de Rafael?” (p.63).

La chantajista ha preparado a su presa, después trata de desestabilizar a la presa para transferir mejor sus ideas y conseguir su misión. Ha ido a uno de sus puntos débiles: el cariño y el afecto. Julián carece de ellos; está hambriento de ellos. Por eso responde: “Supongo que sí. Es inevitable, ¿no?” (p.63), respuesta emotiva, ha convivido con él un tiempo, fueron amantes. Mas Ester recurre a la comunicación perversa, pues no solo lo hace a la vinculación emotiva, sino también a otro estado que provoca en el ser humano todavía más respuesta: compasión, dejación del orgullo y de cuanto pueda separar a unos de otros; esa es la enfermedad. Ester para lograr su propósito: chantajear, indica:

“Estuvo enfermo. Seriamente enfermo, esta vez” (p.63).

“Por teléfono... no le parecía prudente. Te pusiste como un loco, eso me dijo. Dice que tuvo que repetir todo dos veces o tres, frase por frase, porque no te enterabas... ¿Qué tal sueldo tienes?” (p.63).

Ester emite un mensaje escueto, preciso, y manipulativo. En él y con ello, el verdugo pretende dar a entender que hay un problema grave, y a la vez de alguna manera relacionado con él, víctima, para que la víctima interprete sin saber nada y crear unos sentimientos confusos. A través de este mensaje incompleto, el verdugo intenta inculcar el sentimiento de culpa en la víctima para bloquearlo psíquicamente. Y la víctima, Julián, que en el fondo, es una persona lábil (P. Ricoeur), cae en la trampa.

“—¿Qué quieres que haga yo? ¿Para qué quiere las diez mil pesetas? Es muchísimo dinero. Muchísimo. ¿Qué ha hecho? (p.63).

Y para terminar de doblegar a la víctima, el verdugo vuelve a actuar a través de la culpa, de la imagen, del sexo, mezcla todo, creando malestar, culpa, cólera reprimida, para terminar de someter a la víctima. Así la víctima actúa según las normas del perverso totalmente acabado.

Yo no me implico; soy más que tú, superior a ti.

“Yo no me ocupo del dinero, precioso. Soy la Santísima Virgen, no lo olvidas. El dinero es cosa vuestra, vuestra, de los hombres, yo no estoy ni siquiera toda entera en este café cochambroso donde me has traído... yo soy una actriz, una actriz ¿has olvidado eso también?

Rebajamiento de la víctima, denigración... Ataque duro y muy dañino porque va a los sentimientos más profundos de la víctima:

“[...] has venido sin afeitar a buscarme... imperdonable, precioso, imperdonable... una primera actriz ... una prodigiosa estrella inmaculada ... ¡y tú sin afeitar! ... ¿Te hago sufrir? Sufrir te excitaba sexualmente hace dos años, Rafael te hizo sufrir mucho, te hacía verdadera falta, florecías sufriendo, si no recuerdo mal, pobre Julián, nunca te hemos querido ninguno de los dos ... tal vez yo, al principio, un poquito, por curiosidad, por venganza, ¿por qué te empeñaste en ese papel de galán joven?, ni siquiera hace dos años era joven ya, Julián, eres un poco repulsivo, además, esa conjuntivitis, esas legañas permanentes, recuerdo que desnudo me parecías más viejo... y en fin, esa circuncisión que no te hicieron... desmereces, desnudo, desmereces... esa fimosis.... que no te haces ... en fin, dabas un poquito de asco, como un niño...” (p.65).

Pombo vuelve a recurrir al chantaje emocional de otro personaje homosexual. La búsqueda del otro como objeto sexual, sea cual fuere su orientación, y las repercusiones que ello lleva cuando se mezclan ciertas pasiones. Se aprecia en estas piezas narrativas, en el fondo dramáticas, cómo el escritor suministra al lector una original y profunda interpretación de las pasiones humanas, dolorosas y destructoras, y abre una nueva pista en la interpretación y comprensión de ese misterio de iniquidad que es el ser humano.

7.3.3.9. Ilusión, desilusión y suicidio. La tragedia en la novela.

El tema de la ilusión, desilusión y el suicidio como tragedia abarca mucho, y puede enfocarse desde diferentes puntos de vista. Nosotros lo haremos desde el literario. Éste recoge todo aquello que su autor percibe, vive, y lo proyecta después en su entorno a través, en este caso, de la narración. Como bien recuerda L. Dolezel (1999,43), el autor que crea un mundo ficcional se inspira en el mundo real de muchas maneras: adoptando sus elementos, categorías y modelos macroestructurales.

Por otra parte, es importante señalar cómo el ser humano se ve afectado por un vacío existencial a causa del caos, la destrucción y la inseguridad que le provocan situaciones desproporcionadas a la realidad cotidiana, como las guerras, el terror, el ocaso de una época. En el caso de Europa, será la II Guerra Mundial la que provoque malestar y desorientación; en el caso de España, es la Guerra civil. Surge entonces el tedio, la desazón, la vacuidad. Estas circunstancias vuelven al hombre hacia sí en una reflexión introspectiva, hacia una búsqueda interior, todo ello recogido por la literatura.

La novela que nos ocupa, *El héroe* es la historia por una parte de una serie de ilusiones frustradas, convertidas después en desilusión, y en el caso de uno de los personajes de la novela, Eugenia, en tragedia. Los unos se convierten en confidentes de los otros, y al final cada uno desilusiona al otro por no dar lo esperado, por esperar más de lo esperado. Julián desilusiona a Kus-Kús: “tengo yo la culpa por desilusionarle”, indica el criado (p.184), cuando ve que el adolescente se ha convertido en un “hijo de puta”. Kus-Kús desilusiona a su tía Eugenia, que a la vez es desilusionada por su familia. La Villacantero es desilusionada por su amiga Mercedes, la abuela y matriarca de la familia. Es tal la desilusión que, según sabe el lector, después de la muerte de Eugenia, en su funeral, “las dos siguieron juntas de rodillas hasta el final; de la iglesia todo el mundo vio que salían las dos juntas”. Sin embargo, “nunca, a partir de aquél día, volvieron a verse” (p.205). Y finalmente Kus-Kús es desengañado, desilusionado, no solo por Julián y su tía Eugenia, que en un frenético intento de llenar el vacío de su mundo, busca a Manolo. Éste es idealizado y convertido en símbolo y objeto sexual por el crío, y al cual quiere seducir para llegar a un fin sexual (Freud). Sin embargo, Manolo no entra en ese discurso, corrompido y desesperado, con clara pretensión de entrega a experiencias homosexuales.

Por otra, en *El héroe*, Pombo retoma el tema de la muerte, presente en las anteriores narraciones, tanto del ciclo insustancial, *El parecido*, como del ciclo inicial, *Relatos*. Y lo hace otra vez desde la perspectiva trágica del suicidio. En *El parecido* lo ha hecho con la muerte de Jaime, muerte un tanto ambigua. Entre ésta y la de *El héroe* hay diferencias: aquí es una mujer, allí es un varón. Allí hay cierta ambigüedad en torno a la muerte, como la hay en el comportamiento sexual de Jaime con Nando. Es decir, que en *El parecido* el suicidio estaría más relacionado con el comportamiento sexual, en concreto de la homosexualidad, que con otro aspecto de la vida. En *El héroe*, no. Aquí, Eugenia es heterosexual, y su fin tiene otros tintes que los sexuales. En las dos, la muerte se presenta limpia, silente, casi como un amigo. “Encontraron el cuerpo a bajamar” (*HMM*, p.204).

Julián Marías dedicó un ensayo al tema de la ilusión. Lo calificó como un *Breve tratado de la ilusión*⁷⁰, en el que la sitúa como aquello que mueve nuestra condición y le da un carácter proyectivo. Su antónimo, la desilusión, por el contrario, aparece cuando disminuye ese carácter proyectivo. La ilusión consiste en anticipar el futuro en una vida, la desilusión, por el contrario, en quedarse en el presente. La ilusión tiene en la vida del hombre la fuerza de aportar sabor y color. Es el balance insobornable ante el que se puede responder ¿quién se pretende ser? ¿En qué se tiene puestas las ilusiones, y con qué fuerza? ¿Qué presencias orientan unas expectativas? ¿Qué

⁷⁰ J. Marías, *Breve tratado de la ilusión*, Madrid, Alianza, 1990. Nosotros citaremos por esta edición.

anticipaciones polarizan una vida? Preguntas todas ellas que dan respuestas a unas vidas.

He comentado líneas arriba que *El héroe* era una novela de vidas desilusionadas; de historias rotas. Desde estas premisas, vamos a ver qué tipo de vidas encontramos en la novela, cuáles son sus ilusiones, y por qué se desilusionan.

La primera vida, el primer personaje con el que se enfrenta el lector de la novela es Julián, el criado fiel. Ha cambiado de trabajo, ha dejado el “Hotel Príncipe Alfonso” por la casa de las mansardas. “Una colocación fascinante” (p.8). Sin embargo, el lector advierte un aviso de la gobernanta del hotel dejado: “Ahora a cumplir [–indica a Julián–] y a no acordarse de quien no se tiene que acordar, ¿estamos?” (p.8). Julián deja su antiguo trabajo “agitado, casi feliz” (p.8), sintiéndose “desaparecido y salvado” (p.11). Es decir, está ilusionado. Ese estado lo percibe el lector a través del paisaje. El sujeto que percibe no es mero espectador pasivo, sino como indicaba Descartes, “realiza una inspección del espíritu”, es decir, ve el mundo a su medida, según el estado en que está. Por eso si percibir es juzgar, es pensar, el objeto es pensado y no solo percibido, Julián percibe el ambiente que le rodea lleno de vida y de color. Pombo deja fluir los estados de sus entes literarios en la narración a través del paisaje.

“El aire hermoso. El encarado verde del haz de los laureles. ¡Cómo resplandecían, desierto, todo un lado del Parque Agüero, el parque de las Adoratrices del Convento de San Cosme! El mar hueco de otoño, entallecido, resonaba con la poderosa y remota pasión de una gigantesca caracola” (p.11).

La ilusión tiene una dimensión proyectiva y anticipadora del futuro. Por eso proyecta al ser humano hacia el mañana, anticipando qué va a hacer. Este aspecto proyectivo lo encontramos en Julián, cuando llevado de ese estado de apertura, piensa: “*Aunque la institutriz hiciera rancho aparte, él ya sabría....*” (p.11).

Decía Zubiri que sentir es el primario modo de inteligir la realidad. Esa realidad aquí es positiva, alegre, con futuro. Por eso Julián se siente animado, percibe la realidad como otra. Y en esta situación, el hombre, diríamos Julián, siente que siente deseo, que desea algo. Y se empieza por desear, dirá Ortega y Gasset, más o menos confusamente, que las cosas sean de cierta manera, y luego se buscan las pruebas, para demostrar que las cosas son como nosotros las deseamos. Por eso, por una vez en su vida, siente Julián que “*esta vez todo había cambiado satisfactoriamente*” (p.12).

¿Quién se pretende ser? ¿En qué se tiene puestas las ilusiones, y con qué fuerza? ¿Qué presencias orientan unas expectativas? ¿Qué anticipaciones polarizan una vida? En el inicio de la novela Pombo presenta a unos

personajes ilusionados, cada uno, desde la perspectiva de Ortega, en sus circunstancias. El lector aprecia a un Julián ilusionado. ¿Por qué los recuerdos aquellos de su adolescencia emergían tan profusamente ahora?, se pregunta Julián en esos momentos de su vida. Julián quiere ser aquello que no pudo ser. Por eso su ilusión, al frente del nuevo trabajo, se proyecta en varios frentes: un hogar en el que reposar y vivir en paz; vivir su orientación sexual de forma discreta, y tener un trabajo que le proporcione una vida digna, pero sobre todo, que le haga estar desaparecido, salvado, del pasado. Julián cuenta con fuerza para llevar sus proyectos, pero no cuenta con que hay fuerzas ajenas a uno que truncan la vida. Hay presencias que desorientan la vida de una manera incompresible, sobre todo si se es pusilánime, y se va dejando que el otro influya, hasta el punto de cejar parte de ti. “Le he desilusionado, pensó Julián... y se sintió culpable...” (p.37). Estas presencias van emergiendo en la vida de Julián poco a poco y la van cambiando, hasta convertirla en el infierno sartreano: el infierno son los otros. La primera es Kus-Kús, el niño de la casa de las mansardas. Un niño que jugaba solo con soldaditos de plomo, con el gato y con la *Miss* todo el día, y que el único idioma en que hablaban era el inglés. Lo único nacional allí, en la casa, era el gato y el servicio. La primera sorpresa que se lleva Julián es cuando le es propuesto ser cómplice de un envenenamiento, un juego peligroso. Julián no facilitará las cosas. Porque estaba persuadido de que “los juegos, como los disfraces, invariablemente significan algo y califican implacablemente a quien se interna en ellos” (p.37). Poco a poco va descubriendo que está ante un niño prodigioso, imaginativo, pero canalla, al que después de un tiempo en la casa todavía “no sabe aún cómo tratar” (p.30). La desilusión viene cuando disminuye su carácter proyectivo. En el caso de Julián viene cuando ve a la “pobre criatura” como “un hijo de puta” (p.184).

La ilusión y desilusión hace también acto de presencia en la vida del crío: Kus-Kús. El lector sabe que está dejando una etapa, la infancia, por su interés hacia los objetos que le rodean, y en ese lugar van emergiendo otros deseos, otros intereses, y otras ilusiones, tanto hacia los objetos, como hacia los sujetos. El ser humano es un ser circunstancial, es decir, que es con lo otro, con los otros, los objetos que le rodean. Éstos ayudan a desarrollarse social, emocional, cognitiva y espiritualmente. Cada etapa del ser humano está caracterizada por dar a los objetos cierto valor, cierto interés, cierta ilusión, al entrar en contacto con ellos; al provocar mayor o menor interés, mayor o menor ilusión. Sabemos que Kus-Kús está cambiando porque su interés por ciertos objetos (juguetes) ha cambiado; el interés por las personas, también. “Ya no te gusta ver los barcos”, le reprocha su tía Eugenia (p.17), como también lo hace al recordarle la ilusión que le hacía saber todas las banderas de memoria (p.17). En la página 103, del capítulo XIII, Kus-Kús se siente y ve diferente, cambiado. “A medida que pasaba el tiempo iba cam-

biando e iba sintiendo que cambiaba y sintiéndose cambiado”. En consecuencia con todo ese cambio, ahora, su objeto de ilusión, de juego, de gozo son diferentes. Por un lado está el juego viril del fútbol, para Eugenia, “horrible”, porque se dan “gritos”, y se ponen todos “horribles” (p.17). Por otro, las personas. Antes era su tía el objeto de gozo, y el sujeto de distracción, ahora el objeto del deseo es diferente. Por eso su tía le reprocha: “Ahora nunca subes como antes a merendar conmigo que estoy sola” (p.17). Ahora sus objetos deseados ya no son los soldados de plomo (p.8), los ha cambiado por los otros: las personas mayores que él. Por un lado están los compañeros de clase de cursos superiores, convertidos en sujetos y objetos sexuales. Así se lo hace saber a su tía Eugenia. Tía “voy a mirarles las piernas a los de quinto, que son ya los mayores...”, y “otras cosas....” (p.182), “y luego, claro, las tentaciones, no sé si lo sabrás...” (p.181). Por otro está el gigoló de su tía Eugenia, Manolo, el supermacho. Así como su tía tuvo antaño a Giacomo Gattucci y otros, y hogaño a Manolo, él también quiere tener los suyos, emulando a su tía (p.181), concretizados en Manolo, el símbolo sexual para su tía y para él. El adolescente se da cuenta, en un momento de encuentro con Manolo, que brotan en él esos sentimientos dulces de estar con otro. “Sintió las ganas de tocar a Manolo como antes; se sintió excitado” (p.199).

¿Por qué Kus-Kus llega a la desilusión? Julián Marías en su *Breve tratado sobre la ilusión* advierte que la ilusión está condicionada por el “carácter emergente de la realidad”. Es decir, la realidad va entrando en la conciencia del ser humano concreto, paulatinamente, haciéndola inteligible, suya, asimilándola, para personalizarla, y desde ella responder. Cuanto más se vive como emergente, indica el maestro, mayor es la probabilidad de la ilusión (J. Marías, 1990, 44). Cuando hay un hiato entre aquello que se va descubriendo, o que lo esperado no está en relación con “lo que se daba por supuesto”, la ilusión deja de manar en el centro de la vida humana (J. Marías, 1990, 45). Se llega a ese estado desilusionado porque ha habido una “retorsión de los proyectos” personales, y “de la condición de la realidad”. En esa situación, “se introduce en la vida [del sujeto humano] un elemento de inautenticidad”, estado que hace difícil que florezca la ilusión (J. Marías, 1990, 46).

Estas orientaciones del maestro Marías se pueden aplicar a Kus-Kús. El joven se encuentra ante dos personas cercanas: Julián y Eugenia, con un cambio de expectativas. Hay un hiato entre lo vivido, lo descubierto y lo esperado. Julián no entra en el juego macabro de envenenar a la *Miss*, “porque no sé bien a lo que juegas”, indica el lacayo al señorito (p.126). Después porque en el robo del dinero a la familia, Julián se comporta como un pusilánime, manifestando mucha debilidad ante el crío, el cual toma las riendas de la situación, envalentonándose. Y le espeta el crío: “A veces parece que no te das cuenta de nada. Muchas veces” (p.123). Y Julián, con cierto complejo,

responde: “Siento haberte desilusionado, de verdad lo siento” (p.123). El lector, llevado de la mano del narrador omnisciente, sabe que el crío está fanfarroneando, representando lo que no es, ya que internamente, siente lo contrario a lo exteriorizado. Es decir, una vez más aparece en la novela la idea platónica de las caras de una realidad. Según en el lado que estés percibes de una manera u otra el ente. Aquí, Julián percibe al crío de otra manera a la percepción que tiene el lector.

“Kus-Kús no dijo [nada] porque su amor propio, un como sentido del ridículo, le impedía, después del tono agresivo que, sin querer, se había ido deslizando en la conversación, reconocer que necesitaba la ayuda de Julián o, quizá, simplemente, un consuelo venido del exterior” (p.127).

Y el lector sabe también cómo percibe Julián la situación y al crío. Desde la percepción de Julián se aprecia a un ser que ha gastado su corta vida, no ha disfrutado de su niñez, ni de su pubertad, con todo lo que lleva consigo. Un ser transeúnte, vago. Y por supuesto, un ser que no acaba de encontrar su sitio en la vida, en su vida, en la vida de los otros. Un ser desilusionado.

Y mientras lo decía sentía pena de aquél hombrecito, de pie frente a él, que parecía ir y venir de su niñez pasada a su madurez futura, en cada instante, sin llegar a detenerse en ninguna de las dos edades para contagiarse de lo más hermoso. De pronto le vio como un chiquillo reviejo en la habitación de un adulto, empequeñecido y borroso, perdida la inocencia, como el propio Julián perdió la suya, por pura falta de tiempo para dejarla resplandecer, culpable” (p.127).

Kus-Kús no solo es desilusionado por Julián, sino también por su tía Eugenia, y por Manolo, en menor cuantía. El sentimiento de resentimiento es fuerte, sobre todo hacia su tía. El reproche que le hace en el capítulo XXI, penúltimo capítulo de la novela, es notable. Lo es porque se va haciendo una síntesis de las vidas, y los porqués de todo. Reproche muy duro. En la acusación se aprecia el no haberle tratado como a un niño. Y un niño no tiene acceso a situaciones de adultos que por incomprensibles, puedes hacer daño. En el fondo, Kus-Kús está denunciando haberle robado la inocencia, y la ilusión de esa edad, como lo hace Julián en esa emergencia de conciencia de la página 127, citada anteriormente. En el discurso adolescente se aprecia, además de un crío resentido y herido, una persona muy agresiva, agresividad que descarga, primero con Eugenia, y después con Julián, para vengarse, posteriormente, de los dos. A su tía le recuerda:

“[...] era un niño, ahora mismo casi soy un niño en primaria, estoy en primaria, en el colegio nos llaman a nosotros, a los de primaria, los pequeños, y tenemos otro patio de recreo, otros váteres, hasta en eso los padres del colegio tienen consideración a los pequeños que somos hasta en tener váteres distintos para no ver las cerdadas que hacen los mayores, y en cambio, tía Eugenia, tú venga que si las piernas son más bonitas cortas y muy fuertes que delgadas y largas, venga con las cinturas, a veces hasta dejaba de prestar atención, siempre lo mismo, a vueltas con lo mismo [...]” (p.181).

El segundo momento en que Kus-Kús sufre una gran desilusión es cuando oye a su tía Eugenia mentir a la policía. La “retorsión” (J.Marías) que se produce es brutal. Una cosa es fantasear, crear situaciones alegres para pasar el rato, y otra la real, pura y dura. La realidad exige claridad, autenticidad, honestidad, sobre todo ante ciertos signos sociales como la policía. Aquí Kus-Kús no acepta el papelón de su tía. Y no acepta la situación, por eso le pregunta con la fuerza de un juez: “¿Por qué les has mentido?” (p.179). El crío responde a Eugenia recordándole que el orden tiene un orden. Ese orden no se puede alterar. Caso de alterarlo, alteración que conlleve desorden, hay punición. La realidad tiene un orden inalterable, la fantasía, no.

“Yo no sé si tú, tía Eugenia, te haces cargo realmente de que Julián es un ladrón y que las víctimas somos todos nosotros. Nos ha robado a la familia para que le haga caso su amigo de Madrid, el mariquita (pp.179-180).

Segundo. Hay un reproche del crío a su tía: acaso en el fondo de toda la verdad de mentir no está en él, sino en ella, en su egoísmo. Es decir, Kus-Kús acusa a su tía de no quererle en el fondo de su corazón. Porque por encima de ese cariño profesado, falso, ficticio, como en el balneario de Bariloche, está su afección a los hombres. Ésa es la verdadera razón de la mentira a la policía y no otra cosa. En el fondo, Kus-Kús se siente traicionado, porque no solo ella ha mentido a la policía, sino también a él. La mentira a la autoridad, bajo el disfraz de beneficiarle, es lo contrario. Al que se le ha mentido es a él, so pretexto de la autoridad, para beneficio propio. De ahí que nazca en Kus-Kús un sentimiento de traición, de inseguridad, que le llevan a la desilusión. Recordando las palabras del maestro Marías, en esa situación, “se introduce en la vida [del sujeto humano] un elemento de inautenticidad”, estado que hace difícil que florezca la ilusión (J. Marías, 1990, 46).

“[...] ¿No sería otra cosa? Contigo, tía Eugenia, uno nunca sabe, a lo mejor era otra cosa, a lo mejor no engañaste a la policía por mí, pensando en mí, sino por ti, pensando en ti, pensando en Julián y en ti, tía Eugenia, más que

en nadie porque a lo mejor después de tantos días, un mes casi llevamos, casi un mes, un día tras otro que si lavarle la ropa, que si hacerle la comida, a ti los hombres siempre te han gustado” (p.180).

El tercer fracaso de Kus-Kús está relacionado con Manolo, el dependiente de ultramarinos “La Cubana”, chico de “ojos del más arrebatado terciopelo, pantalones ajustados, cinturón ancho y camisa blanca que traía a mal traer” a muchos, incluso al crío. Identificado con su tía en más cosas de lo que él cree, Kus-Kús mantiene una charla con Manolo, al cual indica el crío: “¿Tú te lo tienes creído o qué chaval? Hasta te crees que mi tía y yo andamos detrás de ti como andan todas” (p.193). En esta expresión: “Te crees que mi tía y yo andamos detrás de ti...”, el crío se implica en el mundo erótico del joven dependiente, adoptando inconscientemente el rol de su tía con Manolo. Intenta seducirle, clara y conscientemente, con fin sexual. Lanza un mensaje tramposo para que el joven caiga en su fin:

“ ¿Qué es lo primero que haces con las tías? Uno de séptimo estaba contando que lo que él primero hacía, antes que nada, lo primero, era enseñarles la polla. ¿A que es eso lo primero? Te lo pregunto en serio, ya ves. Estamos en confianza, ¿no?” (p.194).

Puesto el cebo, el cazador sigue con su estratagema de acción para conseguir su propósito. El lector es avisado por el narrador omnisciente qué siente y cómo está viviendo la situación el crío. Y como el deseo mueve al hombre hacia la incumplible pretensión de su satisfacción absoluta, se sabe que:

“Kus-Kús sintió que no podía pararse, que tenía que hablar de aquello con Manolo. Era la primera vez que hablaba así con nadie” (p.194).

Es el deseo de estar colmados, es la imposibilidad de lograr aquello deseado lo que pone al ser humano al borde del abismo. Pero es la fuente de la vitalidad, el principio que mueve al hombre a todo, incluso a querer aquello que aparece como algo inalcanzable. Como bien recuerda el maestro Marías, “el deseo es el ámbito en que se engendra la ilusión. [Aquello que] pone en tensión el fondo de la persona, lo moviliza hacia algo, y lo hace *manar* en continuidad” (1990,58). Estos tres verbos: poner en tensión, movilizar hacia y manar en, estas tres acciones las vive Kus-Kús con pasión y con ilusión en la seducción de su víctima.

Poner en tensión. Kus-Kús cuenta una historia con muchísimas digresiones; tantas que la víctima se pierde. Ésta se queja, y se pone en tensión también ante la historia. Kus-Kús habla:

“Una vez, ¿sabes, Manolo?, en la machina, una vez pescando, pues estábamos yo y otro...” (p.195).

Y Manolo responde un tanto confundido, pero expectante:

“Lo cuentas cambiando tanto, [indica Manolo,] no sé por qué, ¿qué te pasó? [...] Cuentas lo que quieras, chaval, que yo no me muevo. Tu habla lo que quieras que, que no me muevo” (p.196).

Movilizar hacia algo, hacia un fin concreto. Entre una digresión y otra, el agresor introduce el mensaje zalamero, afectivo, seductor, para conseguir que la pieza caiga. El fin del crío es consumir con la víctima el acto sexual.

“[...] a mi casa si quieres vienes cuando quieras y duermes en mi cama y te quedas quieto, así quietín igual que ahora [...] no me importa lo que tú me hagas [...] guapín, Manolo, guapín, no vayas a creerte que yo no sé pescar, no me guardes rencor que te quiero mucho, te lo juro” (p.195).

“Y lo hace *manar* en continuidad”. Kus-Kús está fascinado en la narración histórico-erótica y en la situación en que están los dos, Manolo y él, “a medida que la situación sexual a que [él] hacía referencia venía a coincidir más cada vez con la situación presente de los dos, a oscuras cuchicheando juntos, como novios” (p.197). Y notaba dentro de sí “como una tranquila, dulce, cotidiana necesidad de <estar> con el otro” (J. Aranguren)⁷¹. Un dejarse abandonar en el otro, en sus brazos, con el calor de su cuerpo, el de Manolo, oliendo a sudor. Y emergían en él ganas de hablar todo y de todo, y hacer todo y de todo.

“[Kus-Kús] sintió prenderse la ternura otra vez en sus miembros, las ganas de tocar a Manolo como antes; se sintió excitado. [...] Era divertido aquel estado de ánimo, como una fulgurante exaltación instantánea. Agarró con las dos manos el brazo de Manolo [...] y pensó que luego, cuando estuvieran juntos en su casa (sentía ahora la necesidad vehemente de llevarse a Manolo a su propia casa, a su propio cuarto de jugar, de dormir), cuando se vieran solos ellos dos, en confianza, le diría que sacara bola, como en el colegio [...] Y

⁷¹ Cfr, “Prólogo”, en Á. Pombo, *Relatos sobre la falta de sustancia*, o.c., p.7.

pensó que era delicioso estar así, casi mejor a oscuras que con luz” (pp. 198-199).

J. Marías advierte en el *Breve tratado de la ilusión* que ésta tiene un carácter *dramático*, porque lo que pasa está pasando a un alguien concreto, un ser humano. Y ese *pasar a alguien* afecta a la configuración proyectiva de la vida. Además, la ilusión tiene otro carácter: es argumental. Es decir, una ilusión se puede contar, se puede narrar. Y la ilusión se puede cumplir o no; o puede disolverse, decaer, o, incluso, llegar a frustrarse. Son las formas de la desilusión⁷². La ilusión puede convertirse en un momento dado en desilusión en la vida de un alguien.

En este plano de ilusión/desilusión, Kus-Kús saborea la amarga desilusión cuando es apartado del camino de la única figura que quedaba por confiar en la vida del crío: Manolo. Convertido en símbolo sexual por su tía, y objeto erótico por Kus-Kús, éste tienta a Manolo, como si fuera un diablo, desde un triple objetivo: sexual, económico, y el afectivo. Y en esa triple tentación y tensión, el señorito es rechazado clara y limpiamente por Manolo. En primer lugar, en el plano sexual, Kus-Kús percibe como es rechazado violentamente por aquél que creía que iba a responder a sus pretensiones y apetencias. La ilusión de estar con él y gozar con él y de él sexualmente se desvanece. Manolo no entra en el juego seductor del perverso niño, al contrario, deja bien claro que no va por ese camino su orientación sexual. Por eso le espeta con cierto énfasis:

“ -Chaval, joder, me estás sobando mucho ya, joder ¿es que no puedes hablar sin sobarme?, y dale, no hace falta sobarse, entre un hombre y otro... es una mariconería, además....” (p.199).

En segundo lugar, en el plano del poder económico, el dinero es importante para Kus-Kús. Se lo hace notar al mozo del almacén cuando le indica: “de mayor, yo seré como mi abuelo, el más rico de España” (p.195). Sin embargo, Manolo en vez de rendirse, reprocha al crío su chulería y prepotencia, apoyado en el dinero:

“Tú es que te crees que porque tienen cuartos en tu casa, todo Dios se va a poner firmes... y no” (p. 199).

En cuanto al plano de la afectividad, Kus-Kús ve como su objeto y objetivo sexuales tampoco responde al mensaje enviado, como esperaba. En el mensaje luciferino le había dicho:

⁷² J. Marías, *Breve tratado de la Ilusión*, o.c., pp. 59-60.

“[...] a mí nadie me quiere, ¿sabes, Manolo?, haga lo que haga, por eso le dejé que se sentara cerca [...]” (p.195).

Ese dardo envenenado no hace efecto. Y la respuesta de Manolo es contraria a la esperada. El mozo del almacén en lugar de irse con él, con Kus-Kús, y consumir sus propósitos sexuales, no solo deja claro que no se va con él, sino que defiende a su rival: su tía Eugenia.

“Pues sí, la verdad. Ella, la señorita Eugenia, al fin y al cabo, está más sola... más sola que tú y me da más pena, además, porque me da más pena, porque me gustaría verla en otro plan, conmigo la pobre mujer, ¿qué quieres que haga? No podemos ir al cine juntos, y salir juntos... la gente es muy puta, por eso me da pena...” (pp. 199-200).

Kus-Kús se había ilusionado con Manolo. Pensaba con gozo que:

“[...] en todo el colegio no había ningún chico, ni los más fuertes de todos, nadie tan fuerte como Manolo: le llevaría al cine un jueves y los demás verían, verían...” (p.199).

El crío no soporta la hostil reacción de Manolo, y convierte a su tía en foco de todas sus frustraciones: sexual, afectiva y económica. Contrariado, rechazado, solo, avergonzado, culpable, iracundo, y fuera de sí, el crío responde desde los tres planos que ha sido ninguneado, con un mensaje ambiguo y luciferino:

“–Tú subes a mi casa de mi tía a sacarle los cuartos, a meterla mano aprovechándote de que ella es una viciosa... (p.200).

De ese discurso formal, surge, a nuestro juicio, otro discurso encubierto y malvado. A través de él, el crío pretende someter al mozo del almacén a su voluntad, chantajeándole emocional y sexualmente.

Tú estás en mi casa, si quieres dinero te doy, méteme mano, aprovechándote de mi edad, me dejo, quiero que lo hagas....

Y como Manolo no entra, frustrado todo propósito unitivo y de entrega, el crío recurre a su posición social, económica y familiar. Es decir, el antiguo discurso y recurso del abolengo y la casta para conseguir privilegios de toda clase. Hasta el derecho de pernada. Con toda fuerza y agresividad, el crío asevera:

“[...] ahora que te vas a acordar de mí, vas a saber quién soy, te vas a ir a reír de tu madre, de mi familia no te ríes, mi familia, a ver si te enteras, toda mi familia somos los más ricos de España, los más ricos y la policía te va a dar más palos [...] por aprovecharte de una medio loca, eso es lo que eres tú, un sinvergüenza....” (p.200).

Donde ya se aprecia a un adolescente precoz en su razonamiento, en muchas cosas, mas también frustrado, desilusionado, lleno de malicia y astucia en sus acciones, malévolas, es en la respuesta final que da a Manolo. Esa respuesta llevará a consumir un plan extraño que nadie conoce, ni siquiera ahora tía Eugenia. Había en él un gran “deseo de vengarse y de herirla” (p.193). La tragedia se desencadenará después. Avisa: “Yo no os perdono a ninguno, hijos de puta” (p.200). Y no perdona a nadie. Julián es denunciado ante la policía, que junto con Manolo, son detenidos los dos (p.202). Y Eugenia, sumergida en un escándalo público, no resiste la verdadera y real realidad, y se suicida. Así es el poder de la palabra.

En *El parecido*, Doña María rechaza a Pepelín violentamente, el otro yo de su hijo, y rechaza su fantasía de presentarse como el parecido de su hijo. Aquí, en *el héroe*, Manolo rechaza, sin manotazo, pero de una manera brusca y ruda, a Kus-Kús, y lo saca de ese sueño ilusionado de entrega erótica, y lo coloca en la realidad más verdadera y dura: su homosexualidad, ahora ya no encubierta, sino visibilizada, conocida. En una noche inolvidable para el crío, se da cuenta de muchas cosas, entre ellas de que su niñez se ha ido, se ha esfumado, percibida ahora con amargura, como lo percibió Julián y le dio pena de cuanto veía.

Kus-Kús había pasado la noche con los dos ojos de par en par hincados en sí mismo; tan fuerte había sido la impresión que le causó la frialdad de Manolo, tan aguijoneantes fueron los celos que sintió al verle subir a casa de tía Eugenia; tan vacía era su casa, tan sórdida la soledad del cuarto de jugar, con los vestigios crudos de su niñez presentes todavía en los descabezados trenes [...] pensó: yo no soy ningún héroe puta falta me hace; pero la ominosa vacuidad de su habitación y de su niñez sin fábulas, sin temblor, sin maravillas, no respondía ahora con respuestas coherentes; a lo mejor el heroísmo de algunos, pensó, consiste en no poder por más que se empeñen, engañarse y yo soy de esos...” (p.201).

La tragedia se desencadena después. Eugenia, siguiendo al protagonista del siguiente poema, se entrega a la muerte.

*"Ven; serás aquí conmigo.
Mi esposo, mi bien, mi amante;
ven..., y los brazos tendía*

como queriendo abrazarle.
A este ademán, no pudiendo
ya el infeliz refrenarse,
en sed de amor abrasado,
se arrojó al pérfido estanque.
En remolinos las ondas
se alzan, la víctima cae,
y el jay! que exhaló allá dentro
le oyó con horror el valle"⁷³.

"Encontraron el cuerpo a bajamar; ahogada en la dársena pequeña, flotando junto a las escalerillas donde solía atracar Josema los veranos" (p.204).

El poema de M. J. Quintana, en "La fuente de la mora encantada", nos introduce en la reflexión sobre la muerte, en su dimensión más trágica: el suicidio.

Hemos reflexionado sobre la ilusión, la desilusión, el desengaño, y sus efectos en la vida de los principales personajes de la novela *El héroe*. Ahora lo haremos desde uno de los efectos de la desilusión: el suicidio. Y lo vamos a hacer partiendo de un pensamiento de L. Wittgenstein cuando afirma a cerca del suicidio que <<Las palabras de Tolstoi acuden a mi mente una y otra vez. En su momento fue esta obra [Confesión] la que realmente me mantuvo en vida>>. Y Nietzsche indicó que sólo después de haber considerado realmente la posibilidad de suicidarse, el ser humano toma la vida con seriedad.

Para empezar la reflexión sobre el tema del suicidio, lo hacemos desde la vida. Y para ello recurrimos a Spinoza, uno de los filósofos referenciales de Pombo en su discurso narrativa y oral. En la *Ética*, hace referencia a las personas ignorantes, indicando que "aparte de ser zarandeadas de muchos modos por las causas exteriores y de no poseer jamás el verdadero contento del ánimo, viven, además, casi inconscientes de sí mismos, de Dios y de las cosas, y, tan pronto como dejan de padecer, dejan de ser" (V, 42). Tres son las causas del malestar según Spinoza: el *factum*, diríamos, o la externalidad, y la disfunción interna, manifestada en la ignorancia de sí y de lo otro, amén del desánimo. Tres causas importantes a la hora de afrontar la vida y su sentido para todo ser humano. En la novela pombiana se barrunta algo de la causa eficiente spinoziana. En concreto, en la novela que nos ocupa, el devenir de los *dramatis personae* es complejo y lo hacen todavía más complejo, porque no solo son zarandeados por las causas ajenas, por lo otro y por los otros, lo externo, sino también, en su vertiente interna, por mi, merced a la carencia en cada uno, la cual dificulta a cada uno a la apertura a la vida, sin afrontar solución alguna. Según esa contingencia, los entes literarios de la

⁷³ Varela Jácome, B., *Asedios a la literatura cubana. Textos y contextos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela Publicaciones, 2002, p. 82.

novela son personajes girovantes de sí mismos. En estas circunstancias, aparece la pregunta: ¿Qué significado tiene la vida, mi vida? ¿Hacia dónde voy, y si es que esto tiene algún sentido dada la finitud de nuestra propia vida enfrentada al infinito y al olvido eterno?

Irene Martínez Sahuquillo, en su artículo “Anomía, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX”, indica acerca del literato: “El creador literario se convierte, así, en un intérprete, como el sociólogo, de la realidad social y los acontecimientos históricos que la atraviesan aunque, en oposición a éste, no le interesa tanto descubrir tendencias generales como profundizar en los casos particulares en los que una tendencia general se manifiesta; su motivación corre, así, en sentido contrario a la regla durkheimiana que invita a desentenderse de las manifestaciones individuales de un fenómeno social”⁷⁴. Las novelas de Á Pombo recogen en sus argumentos el suicidio. En ellas, algún que otro personaje se suicida. Lo hace ya en *Relatos*, la narrativa del exilio, y lo hace también en la narrativa de la insustancialidad, *El parecido*, y en la que nos ocupa: *El héroe*. ¿Se puede inferir de esta presencia y tendencia que Á Pombo es una persona con tendencias suicidas? ¿Acaso el suicidio es un acto de libertad suprema reivindicado por el autor a través de sus personajes? ¿Por qué el suicidio en la narrativa pombiana?

El fenómeno del suicidio, desde una perspectiva fenomenológica, es complejo. Encierra en sí, como fenómeno, misterio y paradoja, ambigüedad y contradicción. El estudio comprensivo del suicidio indica que el acto de quitarse la vida responde por una parte a una invitación al más allá en busca de paz, de sosiego, al encuentro con la felicidad negada en la tierra, o no encontrada; una búsqueda de la felicidad no disfrutada. Y por otra, a la vez, y aquí está la paradoja, surge en el suicida la duda, el miedo, incluso la desesperanza de un vacío, una nada, un ir sin retorno. Respuesta a esta parte de la paradoja es la angustia y el miedo. Los psicólogos existenciales estudian al hombre, al sujeto concreto, desde su experiencia de cada día. Es decir, de qué modo vive el sujeto y comprende tanto su existencia como su mundo. En opinión de I. Yalom (1984, p.40), “los terapeutas existenciales han insistido siempre que debe intentarse la comprensión del mundo privado del paciente antes de concentrarse en las desviaciones que éste presenta con respecto a la <norma>”. Y Albert Camus enseña en *El mito de Sísifo* que el suicidio debe de ser comprendido no como un fenómeno social, sino desde la relación existente entre el pensamiento individual y el acto de suicidio (1994)⁷⁵. Así, el acto de suicidio será comprendido como un acto individual, que se va realizando en cada una de las vivencias, opciones, de la persona suicida, pues

⁷⁴ Martínez Sahuquillo, I., “Anomía, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX: un análisis sociológico” en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 84 (octubre-noviembre, 1998)226.

⁷⁵ Cfr. Camus, A., *El mito de Sísifo*, Barcelona, Editorial Altaya, 1994, p. 53.

como fin último, el acto de matarse de una persona es una salida del absurdo de la vida.

Desde esta perspectiva, página tras página, el lector se encuentra con un personaje, Eugenia, que va muriendo cada día que pasa, al ver derrumbarse poco a poco todo ese mundo en que ha vivido: el balneario de Bariloche, las archiduquesas, los gigolós (pp. 15.18-19).

Ahora, para poder entender el episodio del suicidio de la protagonista de *El héroe*, Eugenia, es imprescindible conocer antes, aunque sea de forma resumida, cuáles son los antecedentes del personaje en aquello que se refiere a su carácter psicológico, a su personalidad y a su forma de relacionarse con entidades sociales superiores, ya sea su familia o la gente que le rodea en los distintos lugares por los que transita en la novela. Además de contextualizar el episodio del suicidio, que sólo ocupa la página final de la novela, y que Pombo describe de una forma muy somera, sin apenas detalles sobre el escenario físico del acto. Este repaso a la personalidad de Eugenia nos servirá para ver si en ella se reproducen, como así sucede, algunas de las actitudes y los trastornos —aislamiento, aburrimiento, desarraigo, pesimismo, individualismo, anomia—que convierten al personaje en un tipo literario propio de la literatura de ese momento.

El primer síntoma de la personalidad de Eugenia es el individualismo y la excentricidad. Rasgos que los encontramos ya en las primeras páginas de la novela. El capítulo primero es breve e introductorio, y en él, Pombo describe y sitúa al lector en el ambiente de las mansardas, una casa de aire francés, con mansardas enormes, donde los señores generalmente estaban fuera, y cuando estaban en la casa generalmente era fiesta (p.7). Amén de la casa, se describe el ambiente de la Letona (Santander), y, por extensión, de la España de los años cincuenta a través de la mirada del protagonista, Nicolás, también llamado, “Kus-Kús”, por su tía Eugenia. Los siguientes capítulos —II: “Todos estaban en la sala...”; y III: “Cuando entró, no vio a tía Eugenia...” — nos introducen en la vida familiar del protagonista, de la cual forma parte la tía, a pesar de vivir encima del piso de sus padres. En el capítulo segundo, el narrador habla al lector de ella, de su extravagancia, y en el quinto, Eugenia recuerda a su sobrino las escasas salidas que hace, si no es para lo imprescindible. Eugenia denota una clara tendencia al aislamiento.

“Sólo se veía la cabeza, recién escarolada. Esta vez el tinte era rojizo, zanahoria, como una ilustración en color para daltónicos” (p.15).

“[...] ya sabes que yo salgo poco...” (p.46).

El ser humano es sujeto de necesidad, en un momento dado aparece la posibilidad de ser necesitado. Esa necesidad es diferente de cualquier o-

tra. Es un impulso a dar; a satisfacer el deseo de otro, al anhelo de satisfacer otro anhelo. ¿Es siempre así? Tomemos al personaje Eugenia, un ente literario solo; muy solo. Al menos eso conoce el lector, y así se lo hace saber a su sobrino en el capítulo segundo de la novela.

Según los especialistas en psicología (Fromm, Yalom), uno de los factores que contribuyen a poner fin a la vida es la soledad. La RAE recoge en el *Diccionario de la lengua española* varias acepciones en el vocablo “soledad”. En la primera se indica: “carencia voluntaria o involuntaria de compañía”; en la tercera: “pesar y melancolía que se sienten por la ausencia, muerte o pérdida de alguna persona o cosa”⁷⁶. Según estas orientaciones, “soledad” designa, por tanto, o bien una situación existencial en la persona: estar sola; o el estado de ánimo que se sigue de esta situación cuando le resulta impuesta a la persona: “sentirse solo”. En Eugenia concurren dos aspectos: uno social y el otro psicológico. Desde la perspectiva social, Eugenia está sola; vive una situación de soledad social: no hay nadie con ella. Y desde la perspectiva psicológica, Eugenia se siente muy sola. Si antaño fue el centro de diversos mundos, hogaño ya no lo es. Está sola ella consigo misma, es decir, tiene un sentimiento de soledad. Eugenia sufre ese mal que E. Fischer recoge en su obra *Literatura y crisis de la civilización europea...* (1984): la soledad. El problema que vive Eugenia, y como ella otros seres, es la soledad; “la soledad del hombre en medio de un mundo que se ha hecho extraño”⁷⁷. El hombre moderno se ha alienado de su entorno social, de sí y de los otros. Soledad y enajenación, dos aspectos del hombre actual. De ahí que se hable en la literatura y otras ciencias afines de eso dos problemas del hombre actual, extraño consigo mismo, como lo es Eugenia en su ambiente, consigo y con los demás de las mansardas. Ella está sola y en soledad, amén de desamparada, y como ser necesitado, Eugenia demanda a su sobrino compañía y amparo, sin darse cuenta de que su sobrino ya no es el que era; ha crecido, y tiene otras expectativas.

*“Ahora nunca subes como antes a merendar conmigo que estoy sola, ya no te gustan los barcos...” (p.17)*⁷⁸.

Era domingo. “El aperitivo iría por la mitad. Era la hora de la visita de tía Eugenia, que no tomaba aperitivos para no engordar más todavía y aprovechaba ese entreacto para verle antes que nadie” (p.14).

⁷⁶ En *Diccionario de la Lengua española*, vigésima primera edición, Tomo II, 1994, p. 1898 (DEL). El diccionario de María Moliner sólo recoge la acepción tercera de la RAE.

⁷⁷ E. Fischer, *La literatura y crisis de la civilización europea: Kraus, Musil, Kafka*, Barcelona, Icaria, 1984, p.61.

⁷⁸ La soledad vuelve a aparecer: “yo te esperaba que subieras, con tantísima ilusión yo te esperaba” (p.46); “últimamente estoy un poquito sola algunos días” (p.49);

Á. Pombo, como buen hijo de su tiempo y atento lector no solo de la realidad que le rodea, sino también de uno de los modos fundamentales de realización de la existencia del ser humano, recoge en su narrativa estos dos aspectos de la soledad, amén de servir de denuncia de la situación del hombre actual. Este fenómeno es parte notable de las sociedades altamente avanzadas del mundo oriental y occidental. Este fenómeno, no es querido por los que lo padecen, porque supone para ellos una situación sumamente insatisfactoria, y es fuente de intenso sufrimiento. Ya los filósofos: Unamuno y Levinas, advirtieron por experiencia el uno, y reflexión los dos, que la soledad es mucho más que una situación o un estado de ánimo en el ser humano. Para el primero, “la vida es soledad”; “soledad, nada más es nuestra vida”. Y para el segundo, Levinas, la soledad “es una categoría del ser, no es sólo propiedad de la psicología”. Según estas expresiones, la soledad hace referencia a una dimensión existencial del hombre. Sin embargo, no todos los hombres están dispuestos a asumir la soledad, por razones diversas.

Esta sensación de aislamiento y desarraigo está presente a lo largo de la novela. En la construcción que hace Pombo del carácter de Eugenia se unen factores familiares y factores sociales. En el plano familiar, desde las primeras páginas descubrimos una serie de malas experiencias que marcan la trayectoria del personaje. En primer lugar, en el capítulo quinto se hace ya una observación acerca de Eugenia por parte del servicio de la casa:

“Se decía que recibía visitas siempre de hombres, siempre sola, y al dependiente de ultramarinos <La Cubana> [...] se decía que para recibirle tía Eugenia, cuando venía por la mañana prontito con el pedido, se ponía un camión de seda negra con aberturas a los lados” (p.42).

Luego, en el ambiente del hogar de la familia, Kus-Kús recuerda lo que se decía de ella fuera, de la relación que tuvo con un muchacho, y de la tibia relación de Eugenia con algunos de sus familiares y la pésima relación con su padre:

“Se decía de todo: que si no fuera porque eran quienes eran sus parientes, sería una perdida, que si era natural con la educación que había tenido porque su padre fue republicano y se murió en un chalecito con jardín en la afueras de Toulouse, negándose a rezar el Padrenuestro.... Que si todo provenía de que la picaba donde la picaba...” (p.43)

“Se enamoró de ella un chico altísimo, moreno, de ojos verdes, riquísimo además, un indiano, que pidió su mano por todo lo alto al mes y medio de salir con ella. Y ella estaba loca enamorada, tía Eugenia, de ese chico.[...] Y, lo que es la vida, el padre –que luego acabó como acabó– se cerró en banda y mandó al indiano a freír espárragos. Dicen que decía a voz en grito que antes de ver a una hija suya apareada con un medio mestizo y un negrero que le

olía el aliento a sangre humana, prefería verla muerta o monja. Y claro, monja sabiendo todo el mundo lo descreído y lo volteriano que era el padre de tía Eugenia, ya se sabe lo que significa” (ibid).

Estos factores familiares influirán en la personalidad de Eugenia potenciando ese estado anímico de indolencia y abandono:

“–Nadie me quiere ya, Pichusqui, me he confundido –dijo por fin tía Eugenia” (p.45).

“Tía Eugenia desaparecía al oír eso, para regresar cuarto de hora o veinte minutos después casi exactamente igual que antes, en lo que a su aspecto hace referencia, sólo que perfumada con dos perfumes a la vez...” (p.42).

En otros pasajes de la novela, Pombo hace referencia al aislamiento social de Eugenia, a su notable insociabilidad y a su total indiferencia respecto al mundo exterior:

“–¿Estoy muy gorda Kus-Kús?

[...]

-El martes pasado, este martes de esta semana, yo te esperaba que subieras, con tantísima ilusión yo te esperaba, tuve que salir a unas compras, ya sabes que yo salgo poco, no me quisieron saludar, no me quisieron saludar, lo vi bien claro...” (p.46).

“ [...] las ñoñas estas, estas beatas, falsas, no comprenden que hay mujeres que no pueden vivir, no pueden, Kus-Kús, Nicolás, no pueden, sin tener alguien que las admire, que las ... que las haga sentirse... tú eso no lo entiendes” (p.47).

La pretensión del individuo de conservar la autonomía y singularidad que dirá Simmel⁷⁹. Por esta, por aquella o por otra causa, Eugenia no tiene buena imagen en unos y otros. Ni en la conciencia del narrador, ni tampoco en el propio Kus-Kús, Eugenia tiene buena imagen. Provoca compasión. Si no...

“[...] Daba pena oír a tía Eugenia hablando como hablaba, aunque no mucha pena, acostumbrados a oírla siempre así: tan deprisa, con aquel tono de voz desorbitado, con la ronquera del tabaco rubio y los ojos de vaca [...]” (p.17).

Complementaria de la tendencia al aislamiento en la personalidad de Eugenia es su sensación de desarraigo, y de desapego respecto al lugar que

⁷⁹ “Los más profundos problemas de la vida moderna manan de la pretensión del individuo de conservar la autonomía y peculiaridad de su existencia frente a la prepotencia de la sociedad, de lo históricamente heredado, de la cultura externa y de la técnica de la vida...”, en Simmel, G., *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Ediciones Península, 1986, p. 247.

ocupa. A lo largo de las páginas de la novela, son distintos y muy diversos los momentos en los que el personaje mira hacia atrás con nostalgia, intentando encontrar acomodo en la realidad. Ahora todo se le antoja absurdo y superfluo, todo le asfixia y le coarta, a diferencia de Bariloche, el balneario de San Carlos de Bariloche, donde lo chic era considerarlo todo antepenúltimo (p.19), o antaño, donde no había puertas para actuar. Ahora, sin embargo, en las mansardas y en el supuesto Letona, indica Eugenia:

“Ya no es lo mismo que antes. Todo el mundo ha cambiado por aquí. Ahora se me echa en cara cosas que antes... las mismas cosas que hice siempre ahora son delitos, ahora me echan en cara hacer las cosas y decir las cosas... que hice siempre (p.45).

Otro aspecto a nuestro juicio en la historia de Eugenia es el recurso al alcohol como elemento distractor de realidad, o como potenciador ante una realidad personal y social que se le va. Es muy frecuente en ciertos personajes pombianos recurrir al alcohol, en concreto al anís. Eugenia, después será Isabel (*Una ventana al norte*), se apoya en el anís para hacerse cargo de esa insoportable levedad de su ser. Su sobrino así la percibe, pero no será el único.

Kus-Kús “se separó de su tía casi imperceptiblemente, quien, casi recostada sobre su lado derecho ahora, transpiraba profusamente, e inconfundiblemente olía a anís” (p.46).

También a la abuela Mercedes, la matriarca de la familia, no se le pasó el estado de Eugenia, el día en que ella y María del Carmen Villacantero fueron a almorzar a casa de los padres de Kus-Kús. Según el narrador omnisciente, a través de la tercera persona y en estilo indirecto libre, sabemos qué ha pasado y en qué estado estaba tía Eugenia. Y ha pasado que:

“Por lo visto, Mercedes, precisamente el día que estuvieron almorzando María del Carmen y ella en casa de los padres de Kus-Kús, había encontrado a Eugenia muy nerviosa e inclusive, a juicio de Mercedes, que Dios la perdonara, francamente beoda, las cosas como son, o por lo menos, bebiendo mucho más de lo normal en reuniones como aquella, familiares. Que algo la pasaba, y que la encontró, pobre, más gorda que la primavera precedente...” (p.56).

En dos momentos de la novela, en el capítulo IX, se indica al lector, nuevamente en estilo indirecto libre, cómo Eugenia se va deteriorando y hasta qué grado llega el deterioro físico y moral. El narrador, a través de los ojos de Kus-Kús, en las dos escenas casi teatrales, subraya en una los efectos del alcohol, en otra los efectos de degradación. Bajo la perspectiva de la

focalización, el lector, mediante los ojos del narrador y del niño, asiste a una escena trágica en la que una vida se va precipitando hacia el abismo.

“Tía Eugenia no había dado señales de vida desde aquel extraño jueves, quince días antes, en que Kus-Kús se sintió en presencia de otra tía Eugenia, una mujer descabalada que sustituía los héroes brillantes de Bariloche por confusos personajes de carne y hueso” (p.76).

“El aspecto de tía Eugenia era espantoso. No parecía la misma, esta vez sí que parecía otra mujer, desgredada y en bata. Una pantorrilla descomunal, una pierna y un pie descalzos, sobresalían como un golpe estruendoso sobre el brazo del sofá. Parecía una escena teatral” (p.78).

El deterioro psíquico, físico, social y económico llega. Estado que no queda en las mansardas, sino que transcurre de boca en boca desde el servicio de la casa de las mansardas hasta las casas de las gentes más ajenas a ella. El caso es que Eugenia va de boca en boca y no precisamente por su buena reputación, sino al contrario: por el deterioro. Para unos

“[...] la señorita Eugenia estaba mala de los nervios” (p.164).

Para otros, como la abuela Mercedes, lo de Eugenia, la pobre, otra vez lo mismo:

“metida en los líos de amores y casorios sin pies ni cabeza, por haber sido de joven una belleza como hay pocas y ahora, de mayor volverse un monstruo y verse abandonada y sola. Eugenia siempre dio que hablar y daría que hablar hasta la muerte” (p.162).

Si por una parte Mercedes ve que hay razón para hablar de Eugenia y sus peculiaridades, por otra, no. No había que darle más importancia, pues respondía, por parte de afuera, a cosas de la sociedad. Aquí Pombo hace una crítica feroz al chismorreó social imperante no solo en aquél lugar, Letona, sino también, y por extensión, en la capital: el gran Madrid. Por eso pone en boca de la abuela Mercedes que una parte de las críticas a Eugenia venían de las:

“[...] envidias y malignidades provincianas [...]” (p.162).

Los hombres, indicaba Tolstoi, enfrentan este drama humano, -el sentido de la vida y su ineludible dolor y finitud-, de diversas formas. Están los

que simplemente ignoran el problema, no lo han pensado ni se preocuparán en pensarlo hasta que el destino los ponga en ese dilema, de ellos no se puede aprender nada, porque el que sabe plantearse la pregunta capital no puede olvidarla. Los segundos la afrontan al modo epicúreo, aprovechan los bienes mientras los tienen, aunque no ignoran el pesimismo porvenir de la vida humana. Salomón da un ejemplo tras ese pesimismo en el Qohélet, aconsejando que hay que gozar lo que se tenga a mano, beber, divertirse y gozar del otro y con el otro amado, ya que en el sepulcro dónde nos dirigimos “*no hay trabajo, ni reflexiones, ni conocimiento, ni sabiduría*” (Qo 9,10). Tolstoi, Dostoievski, Pombo y otros narradores y filósofos existenciales reconocen esta actitud mayoritariamente en el grupo humano al que pertenecen, indican, además, que aprovechan lo que tienen, ignorando lo que a Buda se le hacía insoportable, superar la gran verdad de que la vida es sufrimiento, que la vejez, la enfermedad y la muerte son inevitables estaciones a las que tenemos que alguna vez arribar. Esta es la terrible condición humana. Y siguiendo al padre del existencialismo, Kierkegaard, el principal problema del hombre es hacerse responsable de lo que hace -de la vida-, de tal manera, sea construida la verdadera existencia de cada uno ¿...? ¿La muerte de Eugenia es un morir día a día, consumado ese final en un acto puntual y total? Sí. La causa eficiente de su muerte es ella misma, se cierra a la nueva situación. La causa formal es el día a día. Es decir, la tendencia al aislamiento, el sentimiento de desarraigo, amén de otros trastornos y comportamientos un tanto anómalos. Estos aspectos, creo que nos permiten hablar de un comportamiento anómico de la protagonista de la novela que nos ocupa. Con el añadido de la desorientación moral y la falta de un proyecto o plan de vida, de un esquema y de unas normas sociales. “Decir la verdad era de mal gusto en Bariloche” indica Eugenia en un momento ante su sobrino.

Eugenia, la tía estrafalaria de la novela, el lado festivo de la narración, y el símbolo de la libertad en la novela, el símbolo del hombre moderno, no aguanta los sinsabores de su situación, la caída de ese mundo que vivió, la soledad, la decrepitud, y al final, el escándalo. Eugenia se enfrenta a un mundo en el que se ha disuelto el significado y se han disuelto los fundamentos sobre los que descansa la vida. E. Durkheim indica en su magnífica obra *El suicidio*, que el individuo después de haber conseguido “durante cierto tiempo, satisfacer todos sus deseos y su gusto de cambio, viene a chocar de pronto contra una resistencia que no puede vencer, y se deshace con impaciencia de una existencia en la que se encuentra en adelante agobiado”⁸⁰. La frustración de la existencia lleva a la persona al fin de sus propósitos, proyectos, y vida. El agobio y la insatisfacción ¿“le obligan”? a acabar

⁸⁰ Durkheim, E., *El suicidio*, Madrid, Akal, 2008, p. 312.

con la existencia convertida en tormento. Eugenia muere, en suma, porque no puede asumir la realidad y escapa de ella por la muerte.

Eugenia va muriendo cada día un poco. La lectura de la novela confirma ese derrumbarse cada día la vida porque no acaba de encontrar sitio en ella; porque la vida, su vida se hace cada día más inestable; y porque ve derrumbarse poco a poco todo ese mundo en que ha vivido: el balneario de Bariloche, las archiduquesas, los gigolós (pp. 15.18-19), convertido ahora en la nada. Un mundo que se fue, que no volverá. Ante eso, Eugenia es incapaz de abrirse a la nueva situación. La situación de Eugenia, en cambio, es de pesimismo existencia, indolencia y carencia de un esquema de vida coherente a la edad, la situación, y la educación. Creemos que Pombo se ha proyectado en la figura de Eugenia, descargando en ella esa vacuidad, soledad, nihilismo que le caracteriza, y que va dejando sus huellas en la novela a través de sus personajes, como Alfred Joseph Hitchcock en sus películas. Este ambiente de incertidumbre y cuestionamiento de la vida y los valores de la vida y de la moral burguesa, provocarán en Eugenia (el individuo moderno) las reacciones y los trastornos manifestados a través de esa desorientación del individuo moderno (Eugenia), un individuo que se siente ajeno a sí mismo, al mundo en el que está, y ajeno a los otros. Este individuo se refugia en sí mismo, egoísmo, individualismo, y en el aislamiento de los otros. Las grandes patologías de la modernidad. Por otra parte, el suicidio de Eugenia, por esperado, creo que no deja en el lector tristeza ni tampoco melancolía.

Pasemos ahora a investigar otro de los coeficientes de adversidad en la novela: el miedo, la vergüenza y la culpa.

7.3.3.10. Miedo, vergüenza y culpa.

Entre los gigantes del alma está el miedo. El miedo se encuentra en la raíz de la condición humana. Parece brotar de la condición más humana del humano ser: la fragilidad. Ya el libro del Génesis se hace eco de él cuando Adán responde a Dios después de pecar y verse en su precariedad: “Te oí andar por el jardín y tuve miedo, porque estoy desnudo; por eso me escondí” (Gn 3, 10). Tener miedo y estar desnudo son dos aspectos en el hombre que le incomodan. El miedo viene por algo y ante algo. La desnudez provoca vergüenza, huida. Aristóteles decía acerca del miedo en la *Retórica* que es “un dolor o una agitación producida por la perspectiva de un mal futuro que puede producir muerte o dolor” (II, 5,1382ass). Del miedo, indica St^o Tomás, ya sea emoción, ya sentimiento o pasión del alma⁸¹, no puede prescindir quien se acerque a conocer los impulsos que mueven al ser humano. Y la

⁸¹ Cfr. *Tratado de las pasiones, Suma Teológica*, Madrid, BAC, 1954, t. IV., p.931.

RAE define el miedo en la línea aristotélica, afirmando que es una “perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario”⁸². En estas afirmaciones se manifiesta la connotación emocional del miedo. Cada cultura y cada persona tienen diferentes reacciones a él. Y está en relación a la educación recibida y con la religión profesada. Además de ese miedo ontológico, en cada cultura, y a cada persona, desde muy temprana edad, se advierte la presencia del miedo en la vida a través del decir y del hacer. Por tanto, a nadie se le escapa el amplio alcance del miedo en la vida humana, bien sea por causas psicobiológicas (evolutivas, de supervivencia) o culturales (temores religiosos, políticos, etc.). El registro va desde el miedo al daño físico o anímico hasta el difuso pavor ante amenazas eventuales, pasando por toda clase de supersticiones, peligros concretos o formas de represión.

El miedo alcanzará su fuerza y su diversidad en el proceso de secularización de la época moderna, convirtiéndose el hombre en el ser del “desamparo transcendental”, dirá Lukács. Y una variante de este miedo, la angustia, se convertirá en sentimiento distintivo de la modernidad. Tal es así que la Modernidad se caracteriza por el miedo, la angustia y la huida (Benzo, 1977). No existe en la historia humana una época tan proclive al temor, a la angustia y a la renuncia a la libertad como la moderna (Fromm, Korstanje). La sociedad del mundo moderno está caracterizada por el miedo, el cual inunda las relaciones, dependencias, trabajo, apetitos y deseos. Ese miedo se pone de manifiesto en el lenguaje, en la relación, en el contacto. Sin embargo, el miedo, como la muerte, es ocultado; no es reconocido. Presencia *in absentia*. Pombo es sensible a esta situación y emoción humanas, recogiendo ambas en su narrativa.

Por consiguiente, trataremos de comprender el miedo como lo haremos después con la vergüenza y la culpa. Y para empezar diremos que existe cierta correlación entre el miedo, su manifestación o represión, y el modelo social imperante. Por modelo social hay que entender esa cosmovisión con todo su complejo componente ideológico, simbólico, religioso, cultural, que induce a una manera de pensar y actuar; a una manera de vivir.

El tempo narrativo de la novela se retrotrae al alto franquismo, la postguerra civil española (cfr. p.64). El contexto⁸³ en el que aparece la novela *El heroe* (1983) es la incipiente democracia. La Constitución había sido aprobada en 1978. Ésta trajo consigo una serie de derechos y valores democráticos, entre ellos la derogación de los códigos legales, por ejemplo, el de la Ley de Peligrosidad Social, y la ley de la censura, tanto literaria como cinematográfica, así como la transformación de las estructuras de poder del

⁸² http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=miedo.

⁸³ Tenemos presente los datos aportados por el profesor Ingenschay (1992, 1994), amén de A. Martínez Expósito, en *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica “Queer”*, Barcelona, Laertes, 2004, pp.152-154.

franquismo. El imperante código moral fue transformándose, dando paso a una moral más laxa, entre otras razones porque el nacional-catolicismo se va apagando poco a poco. Tanto es así que un gran número de libros y de películas de temática homosexual vieron la luz, merced a un sector del público demandante. Pombo dejó el exilio londinense en 1977, después de diez años alejado de España, e hizo su incursión en el panorama literario español con sus cuentos lírico-filosóficos *Relatos sobre la falta de sustancia*. Para algunos críticos fueron “raros” entre otros aspectos por su contenido homosexual. A partir de ellos, esa será una de las claves presentes en su narrativa. Ésta recoge ese miedo externo y vivido, presente a través de los personajes, ese miedo que el autor tuvo en su día, miedo al otro, y, sobre todo, a ese gran Otro: sociedad, Estado, etc., y que tan funestas consecuencias le trajeron.

Como digo, los personajes heredan esa marca tan personal de su autor, el miedo, y es patente en todos los de la etapa del exilio y de la insustancia. Desde esta perspectiva, se puede decir: los héroes pombianos no son felices. Y no lo son porque entre otros aspectos están reñidos con ese estado anímico, la infelicidad, porque tienen miedo, tienen pánico a saberse quienes son, además de sentirse culpables de lo que son, sienten, aman, quieren. ¿A qué y por qué tienen miedo? Una apreciación. En los personajes adultos, sobre todo en los varones, el miedo se constituye en esencial problemática existencial junto con la culpa; ambas no les dejan ser. ¿Por qué? Ya E. Fromm habló sobre el miedo que tiene el hombre a ser libre en *Miedo a la libertad* (1941). Hay demasiada responsabilidad en ser libre, y pocos quieren serlo.

En la narrativa pombiana, el lector se encuentra ante dos claves interpretativas importantes: la religión y la sexualidad, en su dimensión homosexual. Religión y sexo están yuxtapuestas; ambas se viven desde polos diferentes; ambas se viven con miedo y con culpa. Los héroes pombianos luchan externa e internamente en ese devenir narrativo que les ha tocado por superar la carga, sin conseguirlo. La mayoría de ellos viven un conflicto religioso más o menos consciente, y un conflicto sexual entre el deseo y la acción, más o menos profundo. Ya Spinoza recuerda en su *Ética* que no se puede querer contrariamente a como se siente (II, 49). Los personajes de Pombo hacen lo contrario a la indicación spinoziana: afirman y quieren lo contrario a lo que sienten. Su *cupiditas* se orienta hacia lo contrario de aquello que los demás ven. Y como no hay coherencia entre el sentir y el hacer, tienen miedo, sienten miedo, olvidando algo fundamental recordado no solo por Fromm, sino también por otros filósofos, que cada persona debe desarrollar sus propios rasgos, lo que significa partir de su peculiar carácter y de la mezcla inherente de ideas, emociones y deseos que le caracterizan; con la intención de hacerlos generadores efectivos de vida; de manera que la

voluntad y el aprendizaje consigan encauzarlo todo hacia la felicidad⁸⁴. Además, los personajes pombianos están marcados con otra señal, como Caín (Gn 4,16): el miedo y la culpa.

Tomemos a Julián, uno de los protagonistas de la trama de las mansardas. Sabe el lector, informado por el narrador omnisciente, que ya desde niño “lacrimaba cuando la realidad cedía” (p.68), y que se había identificado desde su más tierna infancia con “toda aquella suspensión de toda identidad por cuya virtud su madre, a sus ojos, aparecía siempre a su lado como el ángel de la guarda” (p. 68). Aunque no muy devoto de vírgenes y ángeles de la guarda, “le irritaban”, vivió rodeado de toda esa devoción popular en Cuatro Caminos. Cuando su madre murió, él se escondió en casa de unos primos, con quienes su padre no se hablaba⁸⁵. Julián huyó de la casa, de su padre; tenía dieciséis años. Y empezó la huida de sí mismo. Indica el narrador, que todo lo sabe, a cerca de Julián, que éste “hubiera huido de la conciencia entera y de la vida” (p.68). Un ser extraño a sí mismo. Es decir, Julián desde muy joven es un transeúnte que va de acá para allá; un ser en constante huida, un fugitivo. En palabras de Heidegger un ser con tendencia fugitiva, la cual le arrastra a la habladuría y la ambigüedad de la opinión pública, y, al final, al enajenamiento de sí mismo. En palabras de Pombo: un personaje con falta de sustancia. Muy acertadamente recuerda Sartre que si huyes para ignorar, no puedes ignorar que huyes, porque si no llegas a no saber quién eres; llegas a la despersonalización. Sabemos que por ésta, el hombre, en este caso, Julián, intenta atenuar la tensión de sus ansias y de su libertad. Es lo que le pasa a Julián, quiere y no se deja hacer porque tiene miedo a enfrentarse a lo que es, verse cómo es, por eso huye, estado que le genera miedo y angustia. La huida forma parte de su vida. Huyó de su casa, de su padre y cayó en los brazos del pinche de un hotel de la Gran Vía (p.69). Huye del hotel y cae en las mansardas, en las garras de Kus-Kús. Huyó de una existencia degradante y criminal en Madrid, y cayó en las garras de Esther y de Rafael. Cada huida le va incorporando a un mundo muy complejo, a unas vidas atípicas, a unos juegos anómalos. La última huida le entregará a la perfidia de un crío, el cual le incorporará a su juego, aún cuando Julián se niegue a ello, que resultará funesto.

“Kus-Kús, sencillamente, apareció justo en ese punto quebradizo, doliente, de nuestras vidas en que para no ahogarnos de tristeza nos desahogamos con cualquiera. Julián contó a Kus-Kús toda la entrevista con Esther, aquella mañana, junto con mucho más que iba saliendo a los lados, por así decir, en las cunetas de los que contaba... Lo contó como un ciego, como quien huye de

⁸⁴ Fromm, E., *Ética y psicoanálisis*, Madrid, FCE, 1983, p. 236.

⁸⁵ Esta temática la desarrollará después en otra novela: *El cielo raso*, en ella Arintero también va a vivir a casa de unos primos, Leopoldo y Carolina de la Cuesta.

lo que cuenta y lo cuenta y lo cuenta para huir de ello, sin volver la cabeza y sin poder recordar, ni por lo más remoto, al acabar de contarle, si contó todo lo esencial o sólo una parte o si se comprometió demasiado abiertamente ante un interlocutor irresponsable” (p.70).

Julián, por tanto, es un personaje fugitivo, ahora, además, con un crimen en su pasado (p.63), un personaje que huye de su pasado, de su tendencia sexual; de sí diríamos. Apenas comenzada la novela, capítulo I, ya se nos dice a los lectores que Julián “emprendió precipitadamente la huída, jardín abajo” (p.10), de su trabajo, el hotel en el que se refugió después de salir de la cárcel. Se ha pasado la vida huyendo de los sitios, de sí mismo. Luego aparece el miedo enmascarado tras un proyecto de reafirmación vital, de urgente construcción de la propia historia (p.11). Posteriormente, en el capítulo IV (pp.29-31), “eran casi las ocho, era casi de noche, en invierno”, Julián deja la casa de las mansardas, una vez terminada la jornada hogareña. Salió a dar un paseo lejos de la casa, por un parque peculiar, el parque Agüero; parque que en invierno, cobraba una cierta mala fama. Allí, al ser descubierto por un antiguo compañero del hotel donde trabajó, y llamado por su nombre, reacciona mal y huye. Julián reacciona como Sancho Panza cuando D. Quijote va a intervenir a favor del ejército de Pentapolín contra el de Alifanfarón, lleno de miedo, indica a D. Quijote que se trata de un rebaño de carneros, y D. Quijote le responde y reprocha: “El miedo que tienes te hace, Sancho, que ni veas ni oyes a derechas; porque uno de los defectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son” (I, 18; p.178)⁸⁶. Julián ni ve ni oye porque queda turbado al verse ante el otro como es. Y lo sabemos no solo por la respuesta que da a su antiguo compañero de trabajo, sino por aquello que nos cuenta el narrador de cuanto ocurre en su conciencia:

Julián se sintió aterrado, se echó un poco hacia atrás, un par de pasos y, sin esperar a que su descubridor llegara junto a él, echó a correr, lacrimando, tropezando con los alambres que protegen los macizos de flores, maldiciendo la inercia inexplicable que le había hecho tomar el autobús al salir de casa, maldiciéndose a sí mismo al maldecir su suerte....” (p.31).

Poco después, solo, en su habitación, y ante sí mismo, Julián se pregunta y se responde a la vez:

“¿Por qué he huido?> [...] <he huido porque nada ha cambiado>” (ibid).

⁸⁶ Citamos por la edición, M. Cervantes, *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Texto, introducción y notas de M. de Riquer, Madrid, Planeta, 1990.

Julián no se ha dado cuenta todavía de que la verdadera “*inercia*” que le había hecho tomar el autobús, sí es explicable. Es el deseo de *estar con el otro* igual; sentir su voz, su piel, su cuerpo caliente, y la fuerza arrolladora de los brazos, como los de Rafael (p.66) en su día, o los del pinche del hotel (p.69). Ésa es la *cupiditas* que le ha llevado allí; ésa es la verdadera razón y no otra. Solo que en el lenguaje de Spinoza no se puede querer contrariamente, (rechazo del otro), a como se siente (atracción hacia el otro igual). Julián siente que necesita al otro, por eso sale en su busca, pero actúa contrariamente a su deseo. Su ambivalencia le hace sentirse mal, turbado, enajenado. Este ser-ahí heideggeriano, Julián, se ve amenazado por él mismo: el deseo del otro, y se convierte en un ser temeroso, teme al otro, porque lo ve como amenazante, como peligro, y su “estar-en-el-mundo” se convierte en angustia. La angustia de Julián ya no es solo como parte inherente al “ser-ahí”, sino, además, como parte de ser-ante-el-otro, vivida y vivido desde la amenaza. El miedo cultural, el miedo al otro.

El miedo atenazador que siente le acompaña en todo momento. En el capítulo octavo, el lector ve otra vez ese miedo que atenaza a Julián. Después del encuentro con Ester, que le chantajea emocionalmente, se marcha a casa. Allí le visita Kus-Kús, al cual le cuenta todo cuanto ha ocurrido. Es tal la necesidad que tenía de alguien que le entendiera que no cae en que es un niño todavía al que le ha contado un asunto tan complejo. La soledad en que está le ha jugado una mala pasada. Es decir, en esta casa unos son confidentes de otros de información precisa, clara y privada. Y esa información es la que, llegado el momento, atará unos a otros. El lector sabe por el narrador qué piensa y cómo se siente Julián ante lo acontecido.

“Julián vio la situación de pronto, como en realidad era. Había estado contando a un niño, con esperanza de ser aconsejado, cosas acerca de las cuales un adulto no hubiera sabido qué decirle” (pp.70-71).

La huída, según hemos dicho, lleva a la persona, al personaje, a la despersonalización. Y tal carencia lleva a ponerte en manos de cualquiera que te ofrezca un poco de seguridad. Eso le pasa a Julián. Ante la carencia de resortes propios que le den consistencia, se echa en manos de Kus-Kús cuando convierte al crío en confidente de un asunto personal y delicado. No calibra las consecuencias de confesar algo importante a un crío. Y como no lo hace, cuando lo ha hecho, siente miedo, culpa, por lo contado.”¿Qué le habré contado? No creo haberle contado todo, pensó” (p.71), repitiéndolo inconscientemente, lo mismo que su tía Eugenia. Y Julián vuelve a sacar ese miedo interno que no le deja estar ni vivir tranquilo.

“–Lo que te acabo de contar, oye, es un secreto. Es un secreto... un secreto entre dos, como tú y yo... de la misma banda.... Somos una banda en Madrid muy importante, secreta, y, bueno... hacemos un juramento al entrar, con sangre...

“–Yo no he jurado nada –dijo Kus-Kús inesperadamente, secamente.

“Julián se asustó.

“–¡No irás a denunciarme! –preguntó, sirviéndose de la expresión, inadecuada ahora, que durante toda la juventud le había aterrado más profundamente” (p.71).

Los papeles se han invertido. Ahora es Julián quien quiere que Kus-Kús entre en el juego. Anteriormente era el crío quien lo intentaba, sin conseguirlo. Ahora es al contrario, y Kus-Kús entra. La postura de Julián es un tanto hobbesiana. Él, ante el matiz, la dirección, y la incertidumbre de los acontecimientos con Ester, recurren al acuerdo mutuo con Kus-Kús, o a la conquista, para conformar una sociedad que le permita resolver esa angustia en forma satisfactoria. Hobbes consideraba que los hombres debían conferir un acuerdo, por medio de un pacto hecho de común acuerdo, para el uso de la fuerza a un tercero: el Leviatán. Julián hace lo mismo con el crío. Se alía con él para hacer frente a un tercero: Ester, sobre todo, y Rafael. Sin embargo, no se da cuenta de que el Leviatán será el propio Kus-Kús. Como luego se ve, ese Leviatán (Kus-Kús) se posiciona como el único ente en la novela capaz de ejercer el uso de la fuerza y regular la conducta de Julián y Eugenia, por medio de la obediencia. Por otro lado, ante el temor a que el otro rompa con su parte del tratado, surge la desconfianza de Julián con el crío, y el temor. Desconfianza y miedo cuya función, en el caso de Julián, se encuentra vinculada a lograr una seguridad interna. Ese temor en Julián es un *temor a lo desconocido* operante desde la ilusión, pero cuando la ilusión se esfuma aparece otro miedo que es paralizante: una especie de *terror desde lo conocido*. Todo ello es parte inherente de la imaginación cuya función más compleja puede entenderse como un mecanismo de evasión ante el principio de la realidad, tal cual es, para poder soportarla.

El relato pombiano se desarrolla en un doble plano: uno, el espacio, donde es importante el dualismo: exterior/interior, aspecto que se manifiesta en las casas, los pisos, etc., la mayoría de las veces, y la calle y el campo, las pocas; el otro es la conciencia de los personajes, donde se da otro dualismo importante relacionado con la ética: interior/exterior. El dualismo opuesto dentro-fuera, interior-exterior, casa-calle, está relacionado con la ética. Estar dentro/fuera, interior/exterior, ocultarse/mostrarse es casi siempre una decisión ética de cada personaje. Las opciones “fuera”, “el exterior”, “la calle” representan el rechazo, la agresión, la incomprensión, y la inseguridad; por eso generan miedo, culpa, angustia. Por el contrario, las opciones dentro, interior, la casa, generan seguridad, protección, acogida. Los personajes de

la narración desarrollan su vida y sus acciones dentro de su conciencia, su casa, su piso. Allí se sienten seguros de sí, ante sí, y ante y de los demás. “Yo tuve una niñez y una adolescencia casi invisible y, en muchísimos sentidos, me considero aún invisible”, indica la narradora del relato “En falso” del corpus de cuentos *Relatos* (p.168). Recordemos que muchos de los personajes pombianos son homosexuales, y para ellos estar dentro o fuera supone una forma de vida muy concreta: orden/desorden, control/descontrol, dominio de sí y de la situación frente al albur ajeno; en una palabra, optar por uno o por otro supone a su manera la felicidad o la infelicidad. La mayoría está “dentro”, aspecto que les hace vivir la vida desde su sexualidad reprimida, traumatizada, culpabilizada, y, por tanto, con miedo. Así que dentro, interior, casa, representan la seguridad. Si para Levinas el rostro del otro llama a la responsabilidad, para los personajes de Pombo, el rostro del otro llama al miedo, porque exige, censura, acusa, o se convierte en presa de ese tú que busca utilizarlo en su propio provecho en el proyecto de construcción. Por tanto, estar en la calle es estar con miedo al otro y ante el otro.

En el capítulo XXII de la novela, Julián está guarecido en el piso de tía Eugenia, y sabe que ésta está dispuesta a protegerle y mantenerle en su propia casa. Allí está seguro de la calle; de Ester y Rafael. Sin embargo, no está tranquilo. Pura contradicción. En un momento de la conversación con Kus-Kús, en su conciencia se mezclan los sentimientos de hartazgo, de deseo y de miedo. Le confirma al crio que ha abierto la puerta sin pensar en quien era, abriendo precisamente para facilitar las cosas:

“[...] deseando que fueran ellos de una vez, la policía...” (p.169).

El devenir-en-el-mundo narrativo de Julián es contradictorio. Por una parte aparece el deseo de que la policía llegue, así la incertidumbre desaparece; por otra, emerge el miedo a que sea ella y las consecuencias que conlleva. Es decir, Julián representa un ser proyectado fuera de sí mismo, más allá de él, pero que ese más allá le provoca miedo. Él es ese ser que no coincide consigo mismo, con sus propios límites. Ese hiato le hace ser un ser en tensión permanente entre lo que es y lo que desea, en necesaria actitud de búsqueda. Quiero que venga la policía, y, a la vez, le temo.

“–Tenía que ocurrir. Pronto o tarde tenía que ocurrir. Se veía venir, yo lo veía venir” (p.176).

Después de acercarnos al contradictorio Julián, héroe lleno de miedos y de culpas morales, afrontamos otro de los héroes de la novela: Eugenia; un personaje un tanto pintoresco.

Eugenia es otro de los personajes que también vive sus miedos con miedo. El lector está ante un personaje estrafalario, una solterona, y en el lado creativo, fantasioso y transgresor de la novela. Frente al orden, expresado a través de los papás y la abuela Mercedes, matriarca de la familia, no se nos dice qué relación de parentesco hay entre ella y el resto de la familia y personajes. Sabemos que es la tía de Kus-Kús y nada más. Intuimos que es hermana de la matriarca Mercedes.

Eugenia es el personaje que altera a través de su *modus operandi* y su cosmovisión el contexto de la narración. Hay personajes parecidos en otras novelas, tanto masculinos como femeninos, que ponen un toque de alegría y de renovación en el contexto y vida narrativa de la narración. Ignacio en “Tío Eduardo” (*Relatos*), y Jaime en *El parecido*, son los personajes contrapunto por su forma de ser y de hacer; *modus dicendi* y *modus operandi* totalmente diferentes a todos los de los demás. Y en *El héroe*, novela que nos ocupa, es Eugenia el contrapunto, junto a su sobrino Kus-Kús, los que contrastan con el resto. En el capítulo XXII, el final de la historia, Eugenia habla con su sobrino, y le hace saber, acerca del carácter tan peculiar de ambos, que la diferencia entre ellos y los demás está en la imaginación (φαντασία). En ser ambos imaginativos radica la diferencia entre ellos y los otros, y lo que les separa de los demás, hasta tal punto de interpretar ese rasgo como cualidad maligna. A saber:

“[Eugenia:] Eres [Kus-Kús] muy imaginativo, eso sí, como yo, yo también soy imaginativa... La gente cree que somos malos porque somos imaginativos, creen que es malo imaginarse cosas... No sé cómo decirte, cosas raras, rarísimas, que si se les ocurrieran a la gente creería que son hasta pecado, porque no las pueden aguantar” (p.188).

Pombo es filósofo, y como tal se cuela a través de las palabras de Eugenia, y hace una pequeña reflexión a cerca de la imaginación. Spinoza era propenso a cargar los errores de la mente humana a la imaginación; la gente, según Eugenia, también. Sin embargo, Spinoza no se quedó ahí, sino que aclaró: la mente yerra sólo en cuanto cree presentes las cosas imaginadas, no así en cuanto imagina (*Eth*, II, 17, escol)⁸⁷, Eugenia, sí, se queda ahí.

La imaginación fue concebida por Aristóteles como la posibilidad de evocar o producir imágenes independientemente de la presencia del objeto al cual se refieren (*De anima*, III,3). Y Hume recuerda que la imaginación es la facultad de formar, unir y separar las ideas, mientras que la razón es aquella facultad cuya actividad fundamental consiste en separarlas y comparar-

⁸⁷ Citamos por la edición, Spinoza, B., *Ética demostrada según el orden geométrico*, Introducción, traducción y notas de V. Peña, Madrid, Alianza (bolsillo, H4404), 2006, p.142.

las. La actividad imaginativa se caracteriza por la capacidad de crear mundos fantásticos íntimos y propios donde el sujeto es generalmente el protagonista, y donde no existen ni límites ni restricciones de ninguna clase para el impulso de su libertad. Ése es el mensaje de Eugenia a Kus-Kús: crear mundos propios y libres. Para las gentes profanas, esos mundos creados propios y libres les dan miedo –*El miedo a la libertad* (Fromm)– por eso esas gentes *creerían que son hasta pecado*.

Pero la actividad imaginativa no es sólo una representación y actualización del pasado, sino que abarca también la posibilidad de proyección en el futuro de anticipación en ese mismo futuro, de la construcción de utopías y de la liberación del estrecho horizonte del presente. Así pues, “imaginar”, “imaginación” e “imaginados” son formas de actividades en la vida del ser humano en las que el sujeto crea un mundo propio, distinto al de los demás, para *refugiarse* en él y dar salida a sus *frustraciones*. Ya avisa Fichte que la imaginación produce la realidad, pero en ella no hay realidad; solamente después de haber sido concebida y comprendida en el entendimiento, resulta su producto algo real. Eugenia creó en su día un mundo propio y libre, y todavía lo hace, solo que han cambiado muchas cosas: edad, situación, estado, etc. Por eso ha creado un refugio, se ha refugiado en él, el piso de las mansardas, y da libertad a lo imaginado. Si en su juventud Gattucci fue el hipermacho que la cortejó, la sedujo, y la conoció, en su totalidad, ahora, intentando emular lo mismo, también se ha buscado otro Gattucci: Manolo, dependiente de ultramarinos, solo que hispánico; eso sí, otro hipermacho. A través del refugio Eugenia intenta mitigar, imaginando, sus frustraciones. En la imaginación, la persona concreta suele sublimar la propia vía de los deseos íntimos, o suele anticipar el futuro, o buscarse un refugio huyendo de las incomprensiones del mundo real y objetivo.

El héroe de las fantasías es siempre el propio sujeto, el cual a través de la fantasía desiderativa o de la fantasía del temor hace frente a su manera a la realidad. Por la primera, el sujeto satisface de manera recompensada sus propios deseos. Mediante esa satisfacción se percibe claramente que lo deseado es diferente del mundo exterior; es un refugio frente a la realidad.

“–Ya no es lo mismo que antes. Todo el mundo ha cambiado por aquí. Ahora se me echa en cara cosas que antes... las mismas cosas que hice siempre ahora son delitos, ahora me echan en cara hacer las acosas y decir las cosas... que hice siempre” (p.45).

Por la segunda, la persona (el héroe), ante el mundo real, ante el otro (otridad) siente miedo, o tiene miedo de enfrentarnos a él; como reacción, surge entonces la fantasía del temor. El miedo puede ser muy variado: miedo al fracaso:

“–No hacemos nunca nada más que hablar, yo le pregunto por sus cosas, podría ser mi hijo, al fin y al cabo, él no empieza nunca, yo le doy pie, claro, es lo natural...” (p.47).

Miedo al destino:

“Cuando yo vuelva a Bariloche, no voy a volver a volver más. Esta vez no” (pp.46 y 204).

Miedo a la derrota:

“ [...] las ñoñas estas, estas beatas, falsas, falsas, no comprenden que hay mujeres que no pueden vivir, no pueden, Kus-Kús, Nicolás, no pueden, sin tener alguien que las admire, que las ... que las haga sentirse, tú eso no lo entiendes Kus-Kús, no puedes entenderlo porque todavía eres muy joven, aunque ya seas galante un poquitín” (p.47).

Miedo a la lucha por la vida, al ridículo:

“[...] que aquí se vivía en el año de la polca pensando todavía que lo suyo es casarse o meterse monja y que estaban mal vistas las solteronas, nada más que por eso, porque aquí se era de provincias hasta la vida perdurable y había que chincharse o irse y que no se entendía a las personas como ella, tía Eugenia, [...] que habían vivido en otros sitios y habían visto otras cosas y tenían puntos de comparación y tenían fantasías y tenían imaginación y tenían ocurrencias y se les ocurrían siempre cosas que hacer y que decir y que pensar diferentes...” (p.130).

“Así fui yo entre los guerreros, si es que todo no ha sido un sueño”, indica Néstor, ya viejo, con palabras que evocan cierta melancolía; palabras recogidas por Homero en el canto XI de la *Ilíada*. Para Néstor, el futuro ha cambiado de sentido; para Eugenia, también, a pesar de resistirse a ello. En esta tesitura encontramos a Eugenia que ha entrado en una fase vital en que ya no es el centro de las miradas y los hombres; ya no está en Bariloche ni en la corte de los milagros allí presente, sino que está en las mansardas, sola, muy sola; una persona soltera (p.15), sola, y obesa (p.14). Ahora está al margen de todo ese mundo representado por Bariloche, salvo en su imaginación. Heidegger repite con insistencia en sus reflexiones acerca del hombre que a un determinado modo de existir corresponde un modo determinado de comprender la existencia, y viceversa. Esto significa que la interpretación de la existencia humana implica una opción fundamental. Así vive y así interpreta la vida y el mundo Eugenia. Su mundo es el piso de las mansardas, donde vive sola, acompañada del gato, y en algún momento es visitada por su sobrino Kús-Kús, o la abuela Mercedes. El macromundo ha dado paso al

micromundo; todo ese mundo de farándula, pompa, y fingimiento ha dado paso al mundo real de las mansardas: su vida en fase de finitud. ¿Cómo hacer frente a esa vida que se va, que fue ayer?

Cada cultura y cada persona tienen diferentes reacciones ante el miedo. Éste está en relación a la educación recibida y con la religión profesada. Además del miedo ontológico, en cada cultura, y a cada persona, desde muy temprana edad, se advierte la presencia del miedo en la vida a través del decir (palabra) y del hacer (obra). Desde esta perspectiva cultural, creemos que existe un miedo implícito en la vida de Eugenia no del todo consciente, y, por tanto, no explicitado, el miedo existencial, y el miedo religioso. El miedo existencial es el miedo a la existencia y a la inexistencia, a la vida y a la muerte. Pero es sobre todo el miedo a la muerte en vida, a nuestras deficiencias y enfermedades, pero especialmente a nuestros límites y topes factuales. Por ello el miedo existencial es un terror radical y ancestral, espeso y esencial, el terror de la naturaleza y del mundo, de la realidad cósmica o reificada y del propio hombre en su historia conflictiva.

La simbología del miedo toma, en Eugenia, además de todo lo anterior, otras formas y manifestaciones. A saber. El miedo es utilizado para alcanzar unos objetivos. Es fácil comprender la razón de su eficacia. El miedo impulsa a obrar de una determinada manera para liberarse de la amenaza. Por consiguiente, el poseedor del poder de provocar miedo es dueño en el tiempo de la voluntad de la víctima. Desde estas premisas, Eugenia se convierte en víctima del miedo en manos de su sobrino Kus-Kús.

El capítulo once, mitad de la novela, es importante. En él Tía y sobrino desarrollan sus estrategias: el uno de amedrentamiento y dominación, la otra, de sumisión. El motivo desencadenante de la acción amedrentadora es la mezcla de sentimientos heridos, la confusión de sentimientos, y la necesidad de autoafirmación de una personalidad emergente como la del adolescente. El detonante es la incursión accidental de Kus-Kús en plena escena erótica entre Eugenia y Manolo. El crío queda perplejo de la escena, “se sintió ridículo, y el hecho de enrojecer hasta las orejas le hizo sentirse aún más fuera de sitio” (p.79). Además, el crío se había sentido agraviado por las palabras hirientes de su tía, un tanto beoda, pues “había ido bebiendo” (p.81) durante el rato. Kus-Kús había sido acusado, según él, “injustamente” por su tía “de ir con cuentos a las criadas y a los curas” (p.83). Kus-Kús recuerda a su tía el día de autos que ella había matizado muy bien, cuando se había referido a él como “el peor de toda la familia”, “el más sucio”, “el más chismoso”, y “más falso que ninguno” (p.81); que “parecía ser lo que no era y vivía gracias precisamente a parecerlo” (p.82). “Eso lo dijiste el otro día bien claro, ¿no?, mala suerte” (p.93). El encuentro termina mal. Kus-Kús con “la boca seca, [y] amarga”, y “se le saltaban las lágrimas” (p.83). En el capítulo once, el narrador omnisciente presenta a un Kus-Kús herido, “mirándola con

un aire que tía Eugenia en otra persona hubiera calificado de insolente” (p.92). El lector aprecia a un adolescente cambiado, con cierta ansia de venganza hacia su tía.

La RAE, en su primera acepción del vocablo “venganza”, hace referencia a una situación: “satisfacción que se toma del agravio o daño recibidos”. Kus-Kús después de sentirse humillado y ofendido de una manera tan grosera y, sobre todo, de quien venía la humillación, necesita satisfacer ese prurito de orgullo que tiene tan desarrollado. Y para ello recurre al miedo. Recuerda J. A. Marina (2009)⁸⁸ que el miedo es utilizado para conseguir un fin concreto en muchas circunstancias humanas. Kus-Kús desarrolla la táctica del miedo para conseguir humillar y manejar a unos personajes, Eugenia y Julián, desustanciados, que han perdido un poco el norte, en concreto Eugenia, y para proteger a Julián. Para infundir miedo, lo primero a que se recurre es a la amenaza. La RAE indica con la voz “amenaza”: “Dar a entender con actos o palabras que se quiere hacer algún mal a alguien”. Hay, por tanto, en el aviso una *intención* clara y manifiesta de hacer daño si no se cumplen determinadas condiciones impuestas por la voluntad del demandante. Aplicada la acepción a la pareja sobrino-tía, se aprecia la voluntad del primero de demandar la obediencia de la segunda.

“–Ya lo oyes, tía Eugenia; aquí Julián, el ex Julián que te servía copitas de Marie Brizad, ha regresado, te queda bien ese gesto... no sé cómo decir, ese gesto tan elegante, al fin y al cabo, de sorpresa. Tendrás que esconder a Julián un poco por encima, sin dar demasiada importancia a todo esto, unas cuantas noches, hasta que llegue el giro y pueda largarse a Francia con la pasta como cualquier gigoló tuyo, ¿no? Julián te va mejor que el tipo grosero de la otra tarde...” (pp. 95-96).

Kus-Kús busca hacer su voluntad con su propuesta, y con un propósito: hacer daño a su tía si no acoge al prófugo Julián en su casa después de haber robado una cantidad de dinero a sus padres, lo suficientemente grande como para ir a la cárcel. Aquí hay una equivalencia de papeles: Eugenia/Kus-Kús, Giacomo/Julián; entre Giacomo, el galán de Eugenia, y Julián, ¿el galán de Kus-Kús? Así, igual que Giacomo robo dinero y se fugó por la Pampa con él, así también Julián ha robado una cantidad alta de dinero, y “pueda largarse a Francia con la pasta, como cualquier gigoló” de Eugenia (p.96). Además, Julián es el tipo, según su sobrino, que más se acerca a las necesidades eróticas de Eugenia, y, acaso de Kus-Kús? Además era el que más recordaba al Príncipe de Moscova, y al mismo Giacomo.

⁸⁸ En *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*, Barcelona, Anagrama (col. compactos), 2009, p.44. A partir de ahora citaremos por esta edición.

Kus-Kús, para conseguir su objetivo, guarecer a Julián, recurre al temor, a la amenaza psicológica, después, y a la manipulación de las emociones de Eugenia; de esta situación surge una Eugenia domesticada, sumisa, y llena de miedo, ese miedo hobbesiano al otro.

“[...] hacéis mejor pareja los dos juntos, sabe hacerlo todo igual, en cuclillas lo mismo, lo que sea, ¿qué hacía el tipo aquel agachado junto al sofá cuando yo entré? Ahora, tía Eugenia, pregunta a Julián si desea tomar alguna cosa, lavarse las manos, arreglarse un poco, quitarse la gabardina mojada, tú sabes hacerlo muy bien, ¿verdad que sí?” (p.96).

Una cosa es querer hacer daño, y otra sojuzgar. En la novela el lector aprecia como Kus-Kús va modificando la conducta de su tía a través del amedrentamiento y la dominación.

“–Lo siento, tía Eugenia. Dicen en el colegio, es una cosa que he oído contar a los mayores, que a las mujeres os gusta que os chupen el coño entre las piernas, eso dicen los mayores, que hasta hicieron un dibujo de una gorda con las piernas abiertas y un tío debajo, está dibujado con carboncillo muy bien en los váteres de quinto, ¿es eso lo que te hacía el tipo de la tienda el otro día? Me llamaste por teléfono para que subiera a veros haciendo eso” (p.96).

Kus-Kús va a más. Además de provocar miedo, el mensaje que envía a su tía es humillante y provoca ridículo. Humillar y ridiculizar son otros dos grandes poderes que intimidan, como le pasa a Eugenia, amén de que provocan miedo a la vergüenza. V. Frankl enseña en su ya clásico *El hombre en busca de sentido* que en los campos de concentración, Auschwitz, el miedo dosificado deshumanizaba a los presos. Las víctimas iban poco a poco rompiéndose a trozos. La vergüenza, la humillación, el ridículo, iban derribando ese muro que protegía su propia dignidad. Lo mismo ocurre con Eugenia. Ella lucha por su dignidad y libertad, cuando se ve atrapada en la trampa:

“–¡Váyase usted de esta casa! ¡Ahora mismo! ¡Voy a telefonear a la policía...!” (p.96).

Sin embargo, su sobrino le remata emocional y socialmente con el chantaje.

“[...] si tú llamas a la policía o a quien sea, yo digo todo lo que me enseñasteis los dos aquella tarde, no es broma, si tú me denuncias, te denuncio yo primero y es más grave lo mío, no sé si lo sabrás [...]” (p.96).

El miedo es un sentimiento corruptor. Cuando se ha instalado en una persona, ésta ceja en sus derechos y libertades, claudicando a la voluntad del verdugo. A las palabras de Kus-Kús, Eugenia reacciona silente, sumisa, paralizada. El miedo impulsa a obrar de una determinada manera. Eugenia así lo hace. Kus-Kús se ha apoderado de la voluntad de su tía.

“Tía Eugenia se quedó callada un momento, como pensando la respuesta; luego abrió los ojos, semicerrados hasta entonces, y sin que apenas cambiara la expresión de su rostro o el tono de voz [...]” (p.96).

¿Qué significa ese silencio? ¿Se da cuenta Eugenia que está delante de un crío? ¿Está midiendo los desafíos del pérfido sobrino?, o por el contrario, ¿Eugenia está pensando en la sociedad en la que está? Aquí surge esa pregunta kantiana de ¿Qué puedo hacer? Quizás Eugenia, inteligente, a pesar de su situación, sabe a qué se enfrenta social y familiarmente, por eso hace frente al miedo y a su sobrino con el silencio. Y quizás también Eugenia no pueda afrontar más esa tensión que afirmaba Pascal al reflexionar sobre el destino humano, entre el destino propio, la búsqueda de sentido y de significado en la vida y a la vida, y la tensión de la misma vida que genera. Y “cuando uno no puede con las cosas –afirma Pombo– el suicidio es una opción válida”⁸⁹.

En la literatura, por tanto, se afrontan y se denuncian directamente los verdaderos problemas del ser humano, el miedo es uno de ellos. Problemas que inquietan al hombre desde siempre. Y la literatura las recoge y las describe; lo hace a lo vivo, en la vida de los personajes que crea.

También los verdugos tienen miedo como todo ser humano. En este caso concurren ese miedo de toda persona que empieza a abrirse a la vida y ante la vida con todos sus avatares, después, ese miedo que va surgiendo ante los otros, bien en la dirección sociológica, bien en la dirección sexual. El lector asiste a la formación de una personalidad compleja.

Los psicólogos de la conducta aportan una serie de datos a cerca de la manera de ser de un ser humano concreto, y ven que ellos son fruto de una serie de aprendizajes, los cuales van configurando su personalidad. En esos datos, por una parte, están los sucesos que han impresionado fuertemente a la persona, un fracaso amoroso, por ejemplo; por otra, sucesos vitales penosos y repetidos, como humillaciones, agresiones, sin posibilidad de defensa alguna por parte del sujeto humillado o agredido. Una tercera fuente proviene del aprendizaje mimético; la cuarta fuente aporta la introyección de mensajes muy contrastados, léase una educación severa, traumática, o un

⁸⁹ En entrevista hecha de Ignacio F. Garmendia, “Álvaro Pombo. ‘Mis libros son analíticas del mal’”, en *Mercurio* (febrero, 2009)31.

ambiente familiar y social fuertemente contrastado, donde abunden los miedos, la inseguridad, etc. La influencia de estas partes, más la predisposición hacia una determinada conducta, configuran la personalidad de una persona.

Estos aspectos aplicados a Kus-Kús ayudan a comprender su emergente compleja personalidad. Por una parte, la educación nacional-católica le aporta ese miedo religioso a Dios y al prójimo. La religión es un componente importante en la narrativa pombiana. En el capítulo dieciocho, el lector asiste a la locución homilética del Padre Provincial de los jesuitas. La exhortación va sobre el amor y los mandamientos de la ley de Dios. Según el Padre Provincial, había que amar al prójimo más que a uno mismo; y tanto como a Dios (p.146). Por tanto, dos frentes importantes se abrían ante los adolescentes para desarrollar el amor: a ese tú que se presenta cada día como es, los compañeros, los amigos, los de la casa; y a ese TÚ, alejado del mundo, pero que todo lo ve, sabe, y puede. Sin embargo surge un problema. ¿Cómo amar a uno que no se ve, y desamar a uno o a unos que se ven? Para amar a ese que no se ve, primero hay que amar al que se ve. ¿Y si éste es el prójimo más cercano, un tanto rebelde, como ese compañero impertinente que incordia en plena alocución homilética del Padre Provincial? ¿También había que amar a ese prójimo que se empeñaba en quebrantar el precepto de no levantarse, no distraerse ni distraer a nadie en la capilla? Kus-Kús no solo vive ese miedo teológico a incumplir los mandamientos, los diez, sino también vive ese miedo sociológico del sistema: la autoridad, y el del otro, el resto de los compañeros.

“<¡Siéntate que te la cargas!>, *cuchicheó Kus-Kús, tirándole del faldón*” (p. 146).

La literatura es el barómetro de una época, de un estrato social, de un colectivo humano. Es también ese museo donde se guarda todo aquello que los hombres de una época han sentido, vivido, pensado, etc.; todo ello es recogido por un autor, y, después, reflejado en una obra. Por ejemplo, E. Mendicuti, en *El ángel descuidado*⁹⁰, hace una magnífica síntesis del mundo religioso, de la educación, y de la sociedad española de los años sesenta. Pombo lo hace de otra manera, a la suya, en la novela que nos ocupa. Describe el ambiente de férrea disciplina, *manu militari*, donde el miedo era el ingrediente y, a la vez, el vigilante para que todo funcionara bien. Magníficamente recogido por el narrador a través de unas pinceladas casi impresionistas, el lector asiste a ese acontecer de unas vidas que luchan contra el miedo. De

⁹⁰ Barcelona, TusQuets, 2002.

fondo, el sermón sobre la teoría del amor de Dios y el amor al prójimo; el pecado como obstáculo y perdición.

“Kus-Kús, que entre tanto había vuelto ligeramente la cabeza hacia el padre encargado del curso, descubrió, regocijado, cómo éste (un padre joven, zanquilargo y rubiales) se le venía encima, fantasmal, a largos pasos, de puntillas, con la cara verde, toda verde de ceros e iracunda” (p.146)

Kus-Kús sufre en carne propia esa mirada sartreana que penetra el alma y la desnuda. La mirada del otro impacta y anula mi libertad. Ante él me revelo, y aparezco como el otro me ve. El crío experimenta la experiencia del lazo social a través de la mirada inquisitorial del otro, de su evaluación y valoración, sintiendo miedo.

“Kus-Kús sintió la hostilidad de los demás chicos de su curso, como un alfilerazo [...] Pero las punzadas [...] coincidía[n] íntegramente con el agudo malestar causado por la desaprobación de sus compañeros, duraron durante todo el resto del sermón” (p.147).

La angustia, el miedo surgen ante la conciencia de la posibilidad indica Kierkegaard. Este despertar a la posibilidad es vivido por Kus-Kús ante Manolo, el cual se presenta como posibilidad para el crío. El héroe de las mansardas está a punto de dar el salto a la pubertad, a esa “implacable realidad de lo irremediable” (A. García Galiano), donde las hormonas empiezan a jugar malas pasadas, empiezan a pedir, aunque su imaginación esté todavía en ese umbral entre lo lúdico y lo real. Hasta ese momento, Kus-Kús sólo había conocido la mirada y el juicio de los suyos, principalmente de tía Eugenia y sus gigolós. Sin embargo, ahora descubre, en el encuentro con Manolo, la mirada de los de afuera, el otro como deseo. El crío se ve sorprendido por deseos sexuales. Riesgo, miedo y deseo se mezclan en esa biología rugiente, en esa psicología deseante. Sin embargo, surge el temor ante las suplicas de su corazón y la consecución del deseo. El púber experimenta una tensión entre deseo y norma social; deseo y resistencia del otro. Freud insistió en que el deseo es una tensión que necesita desahogarse, Kus-Kús parece que le hace caso. Pero el deseo va acompañado de sentimientos. Aquí, en el púber, el deseo está acompañado de la angustia por la urgencia y el ímpetu de la inexperiencia. El crío es un novicio, y no “tenía experiencia de finales” (p.198), un no iniciado en el mundo del *ars amandi*. Por tanto, en su conciencia deseante se mezclan prisa e imposibilidad de consumir deseo con temor.

“Kus-Kús sintió que no podía pararse, que tenía que hablar de aquello con Manolo. Era la primera vez que hablaba así con nadie [...] déjame contarte esto, luego te vas si quieres, si tan guarro soy, luego me puedes romper la boca o lo que quieras, no me importa lo que tú me hagas [...] ahora a lo mejor te ríes” (pp.195-196).

“Manolo, sin previo aviso, encendió una cerilla en aquel instante. Pareció un fogonazo. Kus-Kús, como un cangrejo, como un erizo de mar se retrajo (aunque no se movió apenas)” (p. 197).

J. A. Marina, en *Las arquitecturas del deseo* (2007), indica acerca del deseo. El deseo va acompañado de sentimientos. Éstos “juegan dos papeles diferentes: uno intensifica el deseo, otro despierta un nuevo deseo: el de liberarse del deseo”⁹¹. El miedo, el temor, la inexperiencia, llevan a Kus-Kús a intentar conseguir a Manolo echándose encima, pero éste “se le quitó de encima, vigorosamente alzando a la vez los dos brazos”. Kus-Kús reacciona “lloroso. O, quizá, pálido y erizado nuevamente...” (p.198).

“Si tengo miedo de una cosa, me sucede, y lo que temo me sobreviene” indica Job (3,25). Eso le pasa a Kus-Kús ante Manolo el despertador de sus sentimientos. Cada ser humano es fruto de una historia, de un modelo cultural, de unas costumbres y de una religión recibida. La religión ha sido enseñada, en muchas ocasiones, con miedo y a través del miedo. El miedo ha sido y es el instrumento de adoctrinamiento moral. Los dichos y los hechos así lo manifiestan. O como recuerda el Sirácida a todo aquél alejado de la ley religiosa: “Al que teme al Señor ningún mal le sucede, aunque sufra una prueba, se verá librado” (33,1). El miedo a la condenación hizo posible una imaginaria amplia y muchas veces cruel. Más todavía el pecado *contra natura*. Así parece entenderlo Kus-Kús, frustrados sus deseos seductores, y airada la presa de sus deseos, cuando recurre a la única arma que le queda para conseguir sus propósitos: el miedo religioso, y el miedo social.

“Estoy pervertido por culpa de aquello, en los Ejercicios han dicho esta Semana Santa que un pecado así no tiene perdón; si en el colegio lo saben, a lo mejor hasta me expulsan, el Padre Rector escribiría a mi padre, a lo mejor, una carta ¿y luego qué? Dijo mi padre una vez que ese sambenito, como te caiga, te has caído para siempre, eso dijo. Y a mí ya me ha caído, así que te tiene que dar pena, por fuerza te tiene que dar pena...” (p.199).

El miedo llega después del provocado y frustrado intento de seducción. Este representa la puerta de entrada a un vacío y a una fragmentación interior del alma que provoca en Kus-Kús el miedo.

⁹¹ Barcelona, Ed. Anagrama, 2007, p.61.

Otro de los muros del alma es la vergüenza. Ésta es una constante social y narrativa más, junto al miedo y la culpabilidad, no solo en esta novela, *El héroe de las mansardas*, sino también en el resto de la narrativa pombiana. La vergüenza es un aspecto exclusivo del ser humano. La vergüenza es específicamente humana. Es una “pasión” que turba el ánimo dando muestras de ello el rostro. Nietzsche vio al ser humano como la criatura que enrojece. La vergüenza es una palabra ambivalente. La RAE la define como “turbación del ánimo, que suele encender el color del rostro, ocasionada por alguna falta cometida, o por alguna acción deshonrosa y humillante, propia o ajena”, o la “que uno siente por lo que hacen o dicen otros”. La palabra “vergüenza” recibe en muchas ocasiones una valoración positiva cuando es empleada como *defensa de la honra*, aspecto muy presente en la literatura universal. En su uso y valoración negativa las dos acepciones recogen cierta descripción que hoy llamamos conductual: hacer algo desajustado en una situación concreta. En cualquier caso, como recuerda Ch. Darwin (1965), sólo podemos hacer enrojecer a un ser humano “apelando a su conciencia”. La mirada del otro provoca vergüenza muchas veces.

La reflexión sobre la vergüenza en este trabajo se fijará en el aspecto negativo. Creemos que el novelista así la ve, la presenta, representa y desarrolla, tanto en la novela que nos ocupa como en el resto de su narrativa.

En torno, pues, a la vergüenza, la mayoría de los “ejemplos” que se exponen en *El héroe de las mansardas* se establecen en términos duales: entre dos personajes. Por ejemplo, Kus-Kús/Manolo; Julián/gobernanta. Predominan los actos individuales y apuntan éstos, en su entramado social y cívico, a jerarquías estamentales concretas. Se registran actitudes ético-sociales de los entes literarios en una sociedad jerárquica, no olvidemos que la novela se desarrolla en el alto franquismo, que realza a la vez ciertos códigos de conducta y de comportamiento cívico (cfr. pp. 194, 198, y 199). En el caso de los héroes de *El héroe* se mueven de acuerdo y en virtud de la posición del otro: señor, siervo, amigo, etc., quien le mira. Y su actuar (con miras al qué dirán y a su estima personal) se convierte en potencial instrumento de negación social; de minusvalía personal (cfr., p. 199). Dada la característica sexual de muchos de los personajes, lo paradójico es que el héroe arriesga su entereza en cada acto público (cfr., Julián, p. 31; Kus-Kús, p.196-198). Pues, como bien lo expone uno de los filósofos preferidos de Pombo, J. P. Sartre, el infierno son los otros, sobre todo al final de la vida. Es decir, la vida, los otros, etc., es lucha; trampa y truco; engaño y representación. Así se lo hace ver Eugenia a su sobrino Nicolás: “Lo verdaderamente chic era considerarlo todo antepenúltimo, jamás del todo irreparable, jamás del todo cierto” (p.19).

Por otra parte, las manifestaciones de la vergüenza configuran el campo social y ético de los héroes, incluyéndola en toda su variada riqueza

semántica. Ésa hace referencia unas veces al pudor personal e íntimo (pudor sexual); otras a la turbación física, a la modestia y a la timidez. Y otras veces apuntan a la humillación social (sinónimo de deshonra) como menoscabo público, y como sentimiento íntimo (sentir vergüenza). En cualquier caso, la vergüenza envuelve a la vez ciertos síntomas psíquicos y fisiológicos obvios, tales como el sonrojamiento facial, la turbación de la voz, el aumento de la pulsión sanguínea, la transpiración e incluso la palidez facial. El más frecuente es la erupción o mancha facial que pone en peligro la entereza del héroe al hacerse visible por todos cuantos conviven en ese momento con él. Además se añade bajar la cabeza o esconder la cara, como signos que aluden a sentir vergüenza, o tratar de ocultar el sentimiento de culpa y el bochorno del rostro que vive el personaje.

Varias situaciones ayudarán a comprender cuanto decimos. La mirada del otro, de los otros, es el elemento desencadenante de la vergüenza. La vergüenza evalúa la totalidad de la personas en relación a un acto mal hecho. Es decir, la moral heterónoma. La mirada surge ante la advertencia de verse o imaginarse uno a sí mismo como objeto de observación y crítica por parte del otro, de los otros, ante un hecho realizado, creyente de que no se ha ajustado a lo que los demás esperan. Por ejemplo. Julián, antes de abandonar el hotel en el que trabajaba, en la charla que mantiene con la gobernanta, sabemos los lectores, por la información que nos da el narrador, “se sentía sudoroso, lacrimoso, un poco avergonzado y agitado” (p.8). En otro momento de la narración, ¿qué siente ante la mirada inquisitorial del chófer del autobús, una noche hiberniza? No sabemos nada, porque el narrador nada nos dice de su conciencia y de sus sentimientos. Sólo sabemos que es mirado con recelo de arriba abajo, con el añadido, algo muy manido en la narrativa pombiana, de “contar algo”: el secreto ético⁹².

“El conductor le miró de arriba abajo. El autobús iba vacío. Y Julián recordó [...] El conductor, ya en marcha el autobús, observaba a Julián por el retrovisor, farfullando ya lo que dos horas más tarde contaría a su mujer sobre aquel tipo con aquella gabardina de segunda mano que, a semejantes horas, no podía ir al parque a nada bueno” (p.29-30).

El lector empieza ya a sospechar, después del añadido, que algo no se ajusta a la justa realidad. Tres elementos convierten esta acción juliana en sospechosa: una, el parque cobraba mala fama en invierno (p.30); dos, la poca luz habida, con el añadido de mucha hoja perenne, razón para que hubie-

⁹² En este aspecto, Pombo juega con el secreto ético como lo hace San Marcos en su evangelio con “el secreto mesiánico”. Mc hace callar siempre a sus personajes: demonios, personas, que aparecen ante Jesús. Pombo sin imperativo alguno, lo da por hecho. En Mc el miedo consiste en decir quién es Jesús; en Pombo el miedo y la vergüenza consiste en afirmar cómo es ese personaje. En Mc Jesús es el hijo de Dios; en Pombo el personaje es siempre homosexual.

ra ciertas zonas en penumbra, zonas de ocultación, para, según el narrador, “noctívagos”. Y tercera, “gentuzas allegadas de las incontinentes sombras que iban y venían” (p.30). Estos tres aspectos de esa realidad convierten la acción de Julián en mala, tanto para el conductor, como para el lector y, por supuesto, para el protagonista. Para éste mucho más. Pues como indica Burón Orejas (2010), la persona reacciona emocionalmente ante un fallo, evaluando su conducta en totalidad, viendo ese fallo como un fracaso. El resultado es que “uno se ve a sí mismo de un modo considerablemente distinto y se imagina, además, cómo será visto por los demás, lo cual conduce a un sentimiento de ridículo, de pequeñez, de incapacidad y carencia de dignidad”⁹³. La respuesta de Julián es en primer lugar de reproche: “No tenía que haber llegado hasta aquí, pensó al apearse” (p.30), es decir, una desafección acusada; en segundo lugar, llevado de la tensión, provocada por el miedo y la vergüenza, quien así se siente opta por las “estrategias pasivas”: la retirada, la huida ... (Burón Orejas, 2010, 119). Es la respuesta de Julián ante la situación incómoda:

“ [...] echó a correr, lacrimando, tropezando con los alambres que protegen los macizos de flores, maldiciendo la inercia inexplicable que le había hecho tomar el autobús al salir de casa, maldiciéndose así mismo al maldecir su suerte... Eran las diez de la noche” (p.30).

Kus-Kús, por otra parte, experimenta también la vergüenza de la mirada del otro. El púber sabe también de la turbación, cuando en una fiesta familiar la Villacantero se queja ante su amiga Mercedes de que su nieto Nicolás no quiere darle un beso ante el resto de los familiares. La Villacantero nota como si Kus-Kús sintiera cierto “apuro dar ya un beso” (p.22), en esas “edades de las vergüenzas horribles”, como la sufrió ella en el Sacré Coeur (p.23). O cuando la mirada del otro se fija en el otro como objeto de comentario, repercutiendo en ese yo vulnerable. La vergüenza se deriva de la valoración negativa global de toda la personas, valoración que conduce a una devaluación de la persona y a una mayor conciencia de los juicios negativos de los demás. Así lo hace Josefa de Julián ante el crío. Josefa enjuicia al sobrino de la Juli: “las caritas que pone, los gestos que hace al peinarnos, ay, los gestos que hace, si este no es marica...” (p.120), para, después, focalizar el comentario en Julián. “¿Sabes quién –indica Josefa a Kus-Kús– yo creo que también era marica, vamos, yo eso es lo que creo, pues Julián” (p.120). La valoración comparativa focalizada en la sexualidad provoca vergüenza en Kus-Kús.

⁹³ Burón Orejas, J., *Psicología y conciencia moral*, Santander, Sal Terrae, 2010, p. 114.

“–¿Qué tiene que ver Julián?– interrumpió Kus-Kús, enrojeciendo, parte por las alusiones y las maneras de Josefa y parte por lo cerca que se hallaba el objeto de semejantes malignidades” (p.120).

La vergüenza procede de la conciencia social (heteronomía) más que de la conciencia moral, y parece servir en quien la experimenta para evadirse o defenderse del otro, o ante el otro, en lugar de corregir y madurar. Un segundo elenco de situaciones nos ayudarán a conocer un poco más al narrador (a Pombo) y el recurso a la vergüenza. Estos ejemplos están relacionados con un aspecto importante en la narrativa pombiana: la sexualidad y la vergüenza; la religión y el sexo. ¿Sentir vergüenza es un valor o un disvalor? ¿Siente Á Pombo vergüenza de su sexualidad?

En el capítulo once (pp.76ss) el lector asiste a los chismes que se desarrollan en las reuniones de los de abajo en la cocina. Allí se pasa revista a todos. Es jueves; y como todos los de antaño, Kus-Kús se decide a subir al piso de tía Eugenia. Sin embargo, en esta ocasión no había sido invitado a hacerlo. Ya en el piso, en la oscura habitación de su tía, se encuentra con la inesperada y excéntrica escena erótica entre Eugenia y Manolo. Los amantes son cogidos en plena acción erótica. Los sentimientos del púber son diversos: Por un lado, el crío “se arrepintió de haber entrado sin llamar”, dando incluso un paso atrás (pp.78-79). Por otro, indica el narrador, “Kus-Kús se sintió profundamente extravagante él mismo, un entrometido, un curioso” (p.79). Y finalmente, el niño:

“se sintió ridículo, y el hecho de enrojecer hasta las orejas le hizo sentirse aún más fuera de sitio. Más convencional también. Casi dispuesto a censurar la situación en que su tía se hallaba” (p.79).

Eugenia y Manolo no sienten vergüenza ninguno de los dos, tampoco culpa, ante el agente extraño a la situación. El sentiente es Kus-Kús. Él sí muestra los síntomas de la vergüenza: sentido de haberse confundido de lugar; sentimiento de inoportunidad, sentimiento de desaparecer. ¿Acaso Kus-Kús está protegiendo su yo social de los ojos, sobre todo de Manolo? “La vergüenza es la conciencia de un déficit, de una falta, de una deshonra a los ojos de los demás” (J. A. Marina, 2009, p.129). Muchos de los personajes pombianos están desustanciados, es decir, con déficit de ser. Y ese déficit viene del sentimiento de completez al sentirse homosexuales. Por eso callan, sufriendo y sintiendo emociones fuertes. En el fondo, el narrador (Pombo) está sintiendo miedo, vergüenza de su propia sexualidad. Después del incidente, el púber experimenta que “la paz de la casa resultaba insoportable y Kus-Kús comenzó a sentirse avergonzado y cohibido ante la idea de subir (p.113). ¿Se ha devaluado la persona en sí misma ante los demás, o por el

contrario, Kus-Kús ha descubierto su orientación ante los demás, sintiendo vergüenza de sí?

En esta línea de reflexión otro de los momentos importantes en la vida del joven, de los lectores, y del narrador, es cuando Kus-Kús exterioriza, visibiliza su sexualidad. En el capítulo veintidós (XXII), final de la novela, Pombo da un paso más en la exteriorización de la sexualidad prohibida de su personaje Kus-Kús. A diferencia de *El parecido* que hay insinuación, sospecha, decir sin decir nada, aquí el púber se arriesga ante el otro y con el otro. Si en *El parecido* la sexualidad se vive en lo escondido, en la conciencia, y no en el silencio de la alcoba, en *El héroe* empieza a salir de ese recinto sacro llamado conciencia. La sexualidad se vive en la alcoba, en la intimidad heterosexual, entre Eugenia y Manolo, y en ¡la escalera!, escena homosexual entre Kus-Kús y Manolo. La primera se desarrolla entre dos adultos, a pesar de su diferencia de edad y posición, rasgo característico en la narración erótica pombiana. La segunda es asimétrica: un adulto, Manolo, heterosexual, y en esta caso un púber, Kus-Kús, con clara tendencia (homo)sexual. Es decir, en la narrativa pombiana erótica, la asimetría social, cronológica y sexual es común y frecuente. Así mismo se une la ambigüedad sexual, y la tendencia del homosexual hacia el otro heterosexual. Un rasgo muy común en el mundo homosexual. En esta novela hay también otra característica relacionada con la sexualidad, aspecto presente ya en las anteriores: son los más jóvenes los que seducen. Manolo es más joven que Eugenia; Kus-Kús, con sus dieciséis años, es el que intenta seducir al hipermacho Manolo, joven ya hecho de unos veinticinco años.

La situación hay que circunscribirla en el despertar erótico del púber, el despertar de la pasión ante el otro y hacia él como igual. Pasión manifestada en el signo de tocar con ganas, incluso, en el lenguaje freudiano, llegar hasta el fin. En esa situación, el púber se ve afectado en lo más profundo de su ser: fuertes sentimientos, fuertes deseos, su pudor personal, y su orgullo. Por otra parte, el lector asiste al desarrollo de un plan de seducción *perverso*, desde una línea heterosexual, por parte del púber, para comprometer al macho. A saber. La acción se desarrolla desde la desconfianza, la distancia y el desprecio: “Yo no tengo por qué darte a ti confianza; ni a ti ni a nadie y, además, a ti al que menos” (p.192), hasta el tono contrario: “desenfadado, casi coqueteando...” (p.193). En un momento de la situación, el joven Manolo hace saber a su oponente: “Hablando pareces más viejo de lo que eres, ¿qué años tienes? trece, tendrás ... y no los tienes, ¡qué vas a tenerlos!” (p.194). Están, por tanto, Manolo y Kus-Kús en plena conversación. El púber emplea una estrategia malévola. Esta estrategia está indicando que, como muy bien le ha dicho Manolo: pareces más viejo de lo que eres, tiene más madurez y más lógica que el pensamiento de un crío de esa edad.

“[...] Te lo pregunto porque me interesa saberlo. ¿Qué es lo primero [que] haces con las tías? Uno de Séptimo estaba contando que lo que él primero hacía, antes que nada, lo primero, era enseñarles la polla. ¿A qué es eso lo primero? Te lo pregunto en serio, ya ves. Estamos en confianza, ¿no?” (p.194)
Sentimientos del crío:

“[...] sintió que no podía pararse, que tenía que hablar de aquello con Manolo” (p.194).

Es decir, que esa fuerza escondida, clandestina, llevada por la fuerza de las circunstancias en silencio, ahora empieza a ser vivida, exteriorizada, visibilizada, como una *tranquila, dulce, necesidad de estar con el otro* (J. L. Aranguren)⁹⁴. En medio de la fogosidad (pasión), en medio de esas ganas de hablar todo con Manolo, con todo el calor de su cuerpo “dándole ánimo” (p.194); en medio de unos sentimientos de orgullo:

“de mayor yo seré como mi abuelo, el más rico de España, eso no lo sabía tú ¿a que no?, no creas que ando chuleando ni nada” (p.195).

Sentimientos de mala fe y manipuladores, cuya finalidad es atraer hacia sí el afecto de la víctima, y conseguir sus propósitos. Kus-Kús, con un tono seductor, coqueteando, dice a Manolo:

“[...] no me guardas rencor, ¿verdad Manolo? a mi casa si quieres vienes cuando quieras y duermes en mi cama [...] luego me puedes romper la boca o lo que quieras, no me importa lo que tú me hagas [...] a mí nadie me quiere [...] guapín, Manolo, guapín, no vayas a creerte que yo no sé pescar, no me guardes rencor que te quiero mucho, te lo juro [...]” (p.195).

En esa situación, el narrador advierte al lector de la situación: hay un paralelismo entre la historia contada, ¿invención del crío?, y el fin pretendido por él. Según el narrador “seguían en la misma posición que al principio, sólo que Kus-Kús notó (lo iba notando a medida que la historia se acercaba a su realidad, a medida que la situación sexual a que Kus-Kús hacía referencia venía a coincidir cada vez más con la situación presente de los dos, a oscuras cuchicheando juntos , como novios” (p.197). En ese clima, el lenguaje de Pombo tiene unas connotaciones eróticas fuertes: “Tienes tieso el cuello, Manolín, todo tieso” (p.187); “si quieres bajamos a mi casa y te cuento algo, aquí no hacemos nada...” (p. 199). Creado el clima de intimidad, de apertura del crío hacia su objeto sexual, Kus-Kús siente el fogonazo de la luz (identifi-

⁹⁴ “Prólogo” en A. Pombo, *Relatos...*, o.c., p. 7.

cación), con la pérdida de la intimidad, del anonimato, cubierto por la oscuridad, y la vergüenza. Kus-Kús se vio y se puso como “un cangrejo”, retrayéndose al verse en situación comprometida “como un erizo de mar” (p.197)⁹⁵. Por primera vez, Kus-Kús sabe del pudor sexual en su vida. Sin embargo, llevado por la humillación de verse rechazado, contrariado, convierte esa pasión sexual en pasión emocional. Surge el enfado, transfiriendo a Manolo todo ese cúmulo de sentimientos confusos.

“Yo te cuento todo lo mío y tu vas y me insultas [...] lo que me pasó debería darte pena [...]

“La culpa de todo la tiene ella. Ella es la que lo ha revuelto todo, ella, ella es la que tiene la culpa, lo ha revuelto todo...”

“-¡ Joder la perdonas y a tomar por el culo! ¿Es que no la puedes perdonar o que?

“-Yo no os perdono a ninguno, hijos de puta” (pp.199-200).

Las reacciones de enfado pueden ser una respuesta defensiva frente a las amenazas que percibe, en este caso Kus-Kús, contra su yo, puesto en peligro. Los datos empíricos suministrados por estudios psicológicos manifiestan que “la tendencia a sentir vergüenza va asociada al hecho de sentir también un mayor enfado contra los demás, a la suspicacia, al resentimiento, a la irritabilidad, a la tendencia a culpar a los demás por los errores y fracasos propios...” (Burón Orejas, 2010)⁹⁶.

Entre estas dos actuaciones, hay una diferencia notable. Esta diferencia está relacionada con la visión, vivencia y tratamiento, por parte de Pombo, de la sexualidad: Homosexualidad /heterosexualidad. La una bien vista, lo otra, mal; una vivida y narrada sin sentimiento negativo alguno; la otra, con problemas de aceptación, de reconocimiento. Una visibilizada, con luz, en un ambiente acogedor e íntimo. Por tanto, la lectura que se puede hacer es de sexualidad querida, aceptada. Por otro lado está la otra, invisibilizada, en penumbra, en un encuentro fortuito: la escalera. El ambiente es desacogedor, y nada íntimo. De tal postura y tratamiento parece deducirse que Pombo rechaza la sexualidad no convencional, o por lo menos que no está cómodo ni a gusto en ella ni con ella.

Dejamos la vergüenza y abordamos otro de los componentes del alma: la culpa, muy unida a la vergüenza. Muchos han sido los literatos que se han atrevido a entrar en el corazón del hombre para airearlo. Muchos también los que han tocado y recogido en sus escritos cuanto ocurre en ese corazón inquieto, desasosegado, y rebelde del ser humano. Y otros muchos lo han hecho no solo de las faltas de un solo individuo, sino del sentimiento de estar

⁹⁵ “Quien siente mucha vergüenza –indica Burón Orejas– opta por usar estrategias pasivas (retirarse, encogerse, huir, evitar situaciones ansiógenas)”, en *Psicología...*, o.c., p.119.

⁹⁶ *Psicología...*, o.c., p.119.

rodeado de estructuras malas que aplastan al hombre individual. La Teología en sí, dimensión moral, reflexiona sobre el pecado social o las estructuras de pecado. La literatura lo hace también. Por ejemplo, G. Greene trata de mostrar en su narrativa que el entorno en el que vivimos está corrompido. ¿Quién lo hace? Y J. P. Sartre indica que aquello que nos hace culpables es la mirada del otro, y no el acto. La culpabilidad moral se presenta cuando el hombre no se opone a la situación de oprobio y vive como condenado por él mismo. Pombo, como uno más de los otros literatos, también se hace eco en sus escritos y en sus personajes de todo cuanto vive el ser humano: la culpa, el pecado, la vergüenza, y la angustia.

En la narrativa de Á. Pombo, hay correlación entre la culpa, la religión y la sexualidad, con el ser sexuado concreto. El contexto en el que viven y conviven los personajes, amén de las coordenadas culturales principales religiosas, católicas. El concepto de pecado, la vivencia de esa mancha teológica se vive con inquietud, provoca desasosiego, y angustia. Los principales personajes de esta novela, Eugenia, Julián y Kus-Kús, viven angustiados. Unos por su clara tendencia (homo)sexual, otros (Eugenia) por su forma de ser y entender el mundo. En una entrevista que Azocar hizo a Á. Pombo para el diario *El país* (2009), el escritor contestó: “Creo que mis personajes son muy kierkegaardianos, en el sentido, sobre todo, de que viven más dentro de la angustia de la posibilidad que de la confrontación con la realidad. Kierkegaard hizo del estado anímico de la angustia toda una pedagogía, y hablaba, en efecto, de ser "educado por la posibilidad"⁹⁷. Hay una clara realidad para el personaje angustiado: lo posible se convierte en real, y lo real es imaginado. Por ejemplo, Julián ha ido al parque a ligar una vez que ha terminado su trabajo. Va con miedo al lugar, amén de ser arañado por la conciencia de culpa. Descubierta por uno de los compañeros del antiguo trabajo, avergonzado, huye despavorido, desasosegado, al imaginar qué iba a ocurrir en la mente y qué iban a decir múltiples bocas. El lector asiste a la conciencia de Julián en la que se desarrolla este pensamiento angustiado circular retroalimentado por la hipótesis:

“Todo transcurriría ahora irremediablemente, pensó Julián. La conversación subsiguiente, el relato –acribillado de maliciosas puntadas– que la gobernanta oiría al día siguiente... todo, a partir de aquel encuentro desafortunado, cobraría la identidad formal de una repetición mecánica” (p.31).

Lo posible frente a lo real. Se aprecia que el pensamiento angustiado está favorecido por algunas creencias: Una imputación del mal desarrollado en el futuro, considerando una irresponsabilidad culpable no haber podido

⁹⁷ “Á. Pombo: La existencia individual y colectiva se orienta hacia el misterio”, en Entrevista de R. E. Azocar, *El país*, sábado, 14 de febrero, 2009.

evitar la situación; evitar las situaciones que fomenten el peligro con un perfeccionismo obsesivo; una retroalimentación circular, *feedback loop*.

Ante todo, la culpa es un estado emocional. Para no incurrir en confusión, la culpa se diferencia de la vergüenza en que una procede del yo social (conciencia social), la otra del yo valorativo de la conciencia (conciencia moral). Una valora a toda la persona en función del acto realizado, la otra valora la acción en función del acto cometido, no de toda la persona. La culpa procede de la evaluación de la conciencia en la serenidad y sosiego de la intimidad, de la cual surge un veredicto: el desajuste entre la conducta realizada y nuestros convencimientos, convicciones, moralidad (Burón Orejas, p.114).

La culpa pombiana, indica Martínez Expósito (2004, 152ss) tiene dos marcas: una *religiosa*, la otra, *situacional*. En la primera entra desde la reflexión filosófico-teológica, hasta los topoi sagrados. En la segunda hay correlación entre la ética y la decisión de cada personaje de visibilizar su opción sexual o permanecer en el anonimato. Una opción entre interior/exterior, dentro/fuera. “Estar dentro o fuera de ese *closet* de la sexualidad, ocultarse o mostrarse, es casi siempre una decisión ética. Expósito ve correlación entre la visión y vivencia de esa culpa y “su tiempo”. Culpa, tiempo e historia son elementos concurrentes que configuran el ser de los personajes pombianos y su narrativa. Así lo hace saber el escritor Á Pombo después tanto, en la novela *El cielo raso* (2001), como en el “Epílogo” de la novela *Contra natura* (2005). “Gentes de mi generación [indica Pombo] nacidos alrededor del año 39 [...] tuvimos, en cambio, la profunda experiencia del nacional-catolicismo en su doble vertiente subjetiva (pedagógica) y objetiva (sociopolítica). Vivimos una niñez y una juventud severas” (CN, p.557). “[...] la vergüenza, el pecado y la culpa formaron parte de la educación y los desfiles y el amor a la patria y a la Virgen del Pilar ...” (CR, p.10).

La novela que nos ocupa es de doble protagonista, el del criado experto, Julián, y el del joven señorito, Nicolás, simultáneo. Viejo tema en la literatura sapiencial. El personaje del chico (Kus-Kús o Nicolás) va dejando de ser niño en el plano biológico, más todavía en el plano verbal: “hablando pareces más viejo de lo que eres” (p.194), le indica Manolo; también su tía y Julián (p.127), han dicho lo mismo de él. El lector asiste a la crónica de una “infancia perdida” (p.111), a la historia de la desilusión de un *puer* que ve cambiar su vida merced a lo que ha ido aprendiendo de unos y de otros. Un *puer* que no tenía recuerdos de su infancia; o por lo menos, él no llamaba así a los recuerdos que tenía de su vida infantil (p.111). Un crío que, entre otros sentimientos, “no puede perdonar” (p.200), y que tiene la sensación de que “había dejado atrás, en parte por culpa suya y, últimamente en parte por culpa de tía Eugenia, un reino inexplorado de emociones y de descubrimientos menos cortantes” (p.111). El resto de los personajes, Julián y Eugenia

también viven el estigma de la culpa, la cual adjudica Pombo en su narrativa a todo personaje excéntrico, es decir, todo aquél ente literario que salga de la normalidad. De ahí que esta marca forma parte de ese *secreto pom-biano* que guardan los principales personajes de la narración.

El héroe es una novela con múltiples momentos y diferentes procesos de culpabilización. Encontramos el del narrador contra alguno de los personajes; el de Julián contra sí mismo, el de Eugenia contra su sobrino; o el de Kus-Kús contra algún otro. En una palabra, cada uno de los héroes narrativos contribuye, a su manera, a la presencia, la vivencia y la generación de culpa a través de lo que dicen o insinúan, y de lo que hacen.

Eugenia es una persona anclada en el ayer fantaseado. Los gigolós pretéritos han desaparecido. Está sola, aburrida. El mensaje que lanza a su sobrino es un tanto sutil y dañino:

“Ahora nunca subes como antes a merendar conmigo que estoy sola, ya no te gusta ver los barcos [...]” (p.17).

Ester, de manera parecida a tía Eugenia, suscita en el encuentro con Julián, cierta sensación de maldad, de dominio sobre Julián, el dominado: “¡Vamos a tomar un café, no te quedes ahí!, ¿Qué te pasa?” (p.60). Ester y Julián se encuentran en la estación. Hace unos cuantos años que no se han visto. “Dos años ya...” (p.59). Julián ha compartido con ella muchas cosas: desde su ser hasta un café y muchos paseos. Sin embargo ha compartido algo mucho más importante que un café o un paseo: Rafael. Ester sabe los sentimientos de Julián hacia él. Por ser sabedora de todo ello, el discurso de Ester va a hacer daño. Conjugua la compasión, el desprecio, la culpa, el asco, y la vergüenza, amén del discurso indirecto de la homosexualidad: Rafael te quiere a su manera. Abierta y sin ningún pudor compara a uno con el otro en todo su ser, en todo su hacer.

“Pero tú eres un hombre vulgar, a la vista e está, sencillamente vulgar, celoso y vulgar; él [Rafael] es un dios, en cambio, un dios” (p.61).

“¿Te hago sufrir? Sufrir te excitaba sexualmente hace dos años, Rafael te hizo sufrir mucho te hacía verdadera falta, florecías sufriendo, si no recuerdo mal, pobre Julián, nunca te hemos querido ninguno de los dos... tal vez yo al principio, un poquito, por curiosidad, por vergüenza, [...] eres un poco repulsivo, además, esa conjuntivitis, esas legañas permanentes, recuerdo que desnudo me parecías más viejo ... y en fin, esa circuncisión que no te hicieron... desmereces, desnudo, desmereces [...]” (p.65).

“[...] deben ser diez mil. Hazlo por Rafael que está muriéndose, ahora te estoy diciendo la verdad, antes, no, ahora sí, antes no, yo soy una actriz, no lo olvides, no me hagas ningún caso; Julián, está desesperado y pendiente de ti, diez mil pesetas...” (p.67).

Aquí Pombo desarrolla sutilmente a través de las palabras de Ester esa culpa freudiana en la que el sufridor, Julián, siente miedo o ansiedad, ante el peligro de perder el afecto, la protección, el amparo de Rafael y de Ester. Por eso Ester le indica: “No sé si vas a poder vivir sin mí, Julián. Sin Rafael” (p.63). Freud desarrolló la culpabilidad como evitación del miedo, y no como el desarrollo de la conciencia y rectitud moral. Julián caerá en la trampa del chantaje, por el miedo provocado por Ester. La culpa provocada en la conciencia de Julián no es fruto del equívoco, del mal hacer, sino del miedo al hacer de sus antiguos amigos: la desafección de los dos: ella y Rafael.

En el capítulo veinte (XX), a punto de finalizar la novela, el narrador presenta a un Kus-Kús reviejo, introspectivo, inquieto. Recuerda muchas cosas pasadas. Muchas de las cuales poco éticas. Recordó que:

“[...] se había sentido chantajista y que se había servido del chantaje para ocultar a Julián en casa de tía Eugenia. Recordó haberse avergonzado y, pese a ello, haberse vuelto a comportar cruelmente con su tía [...]” (p.167).

Kus-Kús fue acusado por su tía Eugenia de charlatán, chismoso y correveidile. Oír ese discurso acusador no gustó al crío. Sin embargo, ahora que está más sereno, casi “a punto de recuperar la absoluta felicidad del olvido”(p.168), los sentimientos son otros. La pequeña conciencia le empieza a arañar. El lector ve por una serie de indicaciones del narrador, que nos introduce en la conciencia del crío, que ésta está en conflicto entre sí y en conflicto con la “verdad”.

“[...] Kus-Kús bien podría jurar que no recordaba qué, en concreto, fue lo que contó, tampoco podía librarse de la impresión de haber contado cosas (acerca de tía Eugenia, especialmente) que por su propia naturaleza eran secretas y no debían contarse [...] Quizá por eso, porque se sentía culpable y porque la felicidad y el sentimiento de culpabilidad rara vez son compatibles” (p.168).

Tía Eugenia también sufre las exigencias de la conciencia. La respuesta que da a su sobrino Kus-Kús es compleja. La situación se desarrolla en el capítulo veintiuno (XXI). Tía y sobrino están en casa de la tía. La policía ha ido a averiguar si Julián está allí cobijado. Eugenia miente. Ésta responde que lo ha hecho porque “transgredir la ley” resultaba estimulante. Sin embargo, su sobrino Kus-Kús va a más. Le acusa de muchas cosas, entre ellas, “no puedo concentrarme por tu culpa, el padre Espiritual dice que sin pureza ni se crece ni se desarrolla uno del todo” (p.181). Eugenia echa mano de la verdadera culpa para reconocer que la situación se ha desbordado, en

parte por su intervención y por su forma de llevar las cosas. Eugenia mezcla la culpa con la religión.

“–Yo lo hice porque me da pena Julián y tú también, y tengo yo la culpa, yo tengo la culpa, yo ya sé que no hay Dios, yo no creo en Dios, pero me gustaría que lo hubiera para que jamás me perdonara... ¡Ten piedad de mí, ten piedad de mí!” (p.182).

Dejamos esa tríada que atenaza el alma humana, encarcelándola, y pasamos a otras formas de mal muy destructivas: la crueldad.

7.3.3.11. La agresión maligna: crueldad y destructividad.

“Eres un niño cruel, no sé si te das cuenta” (p.190) indica tía Eugenia a su sobrino Kus-Kús. Y Julián, a su manera, reconoce que el niño “prodigioso, canalla” (p. 30) es también “un hijo de puta” (p.184). Los dos adultos, cada uno a su manera, subrayan en el crío una marca sorprendente para su edad, y una manera de ser muy peculiar: la crueldad. La crueldad es un tema recurrente en la narrativa pombiana.

Cruel es la persona que “se deleita en hacer sufrir o se complace en los padecimientos ajenos” indica la RAE. La crueldad se da en las acciones humanas; en la relación entre dos o más personas. En esa relación siempre hay una diferencia entre los componentes; hay asimetría entre las partes. Uno ejerce el poder, domina, otro u otros sufren los efectos de ese poder. Uno es la víctima y el otro el verdugo. En esa relación asimétrica hay un reconocimiento por una de las partes, la del ente activo, de creer la existencia de un perjuicio y un castigo; no así en la otra parte, generalmente el ente pasivo. La crueldad fue bien definida por Nietzsche cuando la redujo a una relación entre un acreedor y un deudor, y la dinámica que se genera en esa relación. Por tanto, la crueldad es, ante todo, una *actitud* de un agente que hace daño a un paciente, esa acción lleva consigo *goce* en el verdugo al provocar sufrimiento, dolor, daño, a la víctima. Ese placer aumenta cuando la víctima es inferior al verdugo. ¿Se da esa imaginaria crueldad en la novela que nos ocupa? A nuestro juicio creemos que sí. A saber:

En el capítulo séptimo (p.59ss) se encuentran Ester y Julián, antiguos amantes, después de dos años. El lector tiene ante sí una relación extraña, como decíamos anteriormente, asimétrica. En esa asimetría se manifiesta cierta dependencia del varón (Julián) a la mujer (Ester). En tanto en cuanto la narración se desarrolla, va emergiendo una tensión psicológica, contagiada al lector. Ester domina; Julián obedece. Pero a la vez que hay una relación binaria de víctima verdugo, se aprecia también una relación triangular: Julián-Ester-Rafael, tiránica, alienante, sobre todo para Julián, y en fuente

de sufrimiento. En el caso de Ester, afirmación. Un tercero, Rafael, se interpone entre ella y él.

Apenas se han visto y saludado, Ester ordena a Julián: “¡No te quedes ahí!” (p.60). Es decir, el lector va apreciando cómo es Ester, y una vez más, cómo es Julián. Apenas iniciar la conversación, Ester saca esa crueldad que le caracteriza ante las palabras sinceras y emotivas de Julián. Como indica el narrador, palabras con un tono de voz “calmoso, frío, excitante”. Ester le espeta:

“Pero tú eres hombre vulgar, a la vista está, sencillamente vulgar, celoso y vulgar: él [Rafael] es un dios, en cambio un, dios” (p. 61).

El veneno que destila Ester es patente. La comparación entre uno y otro sirve a Ester para que Julián sienta en su profundo ser la humillación. En la comparación, Ester intenta anular a su contrincante con esa comparación teológica de juego de espejos, muy frecuente en la narrativa pombiana: divinidad/humanidad. Ester niega a Julián; y con esa negación pretende que Julián pierda la poca seguridad que tiene en sí mismo.

Los ataques psicológicos de Ester hacen su efecto en la débil psicología de Julián. Porque, además de verse cruelmente humillado, se ve sorprendido por esa caterva de palabras venenosas.

“[...] has venido sin afeitar a buscarme ... imperdonable, precioso, imperdonable ... una primera actriz ... una prodigiosa estrella inmaculada ... ¡y tú sin afeitar! ¿Te hago sufrir? Sufrir te excitaba sexualmente hace dos años [...] te hacía verdadera falta, florecías sufriendo, si no recuerdo mal, pobre Julián, nunca te hemos querido ninguno de los dos... era un poco repulsivo [...] desmereces desnudo, desmereces... esa fimosis... que no te haces... daba un poquito asco” (p.65).

Julián se deja influir por la dialéctica maligna de Ester y cae en la tentación.

“–Tendrá que ser muchísimo menos, menos de la mitad. Tiene que ser la cuarta parte de diez mil... o nada, Esther. No tengo un céntimo ahorrado...” (p.65).

Pombo muy sutilmente está desarrollando un tema: la relación erótica entre varones a través de una mujer. Ester es un instrumento, un vehículo a través del cual los dos varones: Julián y Rafael se relacionan, expresan sus sentimientos y su erotismo. Recordemos que estamos en los años 80 y por estas fechas, la sociedad española todavía no aceptaba abiertamente una

relación formal entre varones. En consecuencia, Pombo todavía ata los varones a la mujer. Mati está atada al joven Ferrer (*El parecido*), al que su tío profesa una profunda fascinación erótica. Ahora, Ester une a otros dos: Julián y Rafael. Ester juega con Julián hasta convertirlo en su esclavo. Es decir, la sexualidad se convierte, una vez más, en un juego de la conciencia y en la conciencia, no en la realidad, amén de reflejar unas relaciones de dominación entre los seres humanos, sea cual fuere su sexo. Indirectamente Ester está respondiendo a ese rol religioso bíblico –Adán es seducido por Eva y llevado a la perdición– de la mujer malvada, la mujer como demonio para el varón, la cual le tienta y le lleva al mal. Y Julián es el personaje (paradigma) que sucumbe, llevado de su lujuria, ante una voluntad y una voluptuosidad superiores, Ester, ante la cual, él no ha sabido resistirse a la fascinación del sexo.

Cuando tía y sobrino están reunidos en el salón de tía Eugenia, capítulo veintidós (último), Kus-Kús es acusado de cruel por tía Eugenia. En la conversación ha salido lo de “ser marica”, la aceptación desde un punto de vista social, y la reacción de Eugenia ante la afirmación. Se pone en cuestión si el hipermacho, Manolo, es o no es marica. Con anterioridad, Kus-Kús había sentido la necesidad imperante de proteger a su tía:

“ Hay que protegerla, pensó Kus-Kús, cuidarla y protegerla, yo soy su protector natural al fin y al cabo, el único que tiene. Y se sentía enardecido y purificado pensando eso” (p.189).

La pérdida de sentido de la relación entre la víctima y el verdugo es contundente tan pronto como dicha relación se expresa en términos de un poder. Aplicado al caso que nos ocupa, se aprecia cómo Kus-Kús ha ido dominando a su tía en los capítulos siguientes, desde que fue cogida *in situ* con su amante en ese *locus amoenus* de las mansardas. A partir de ese momento, quien lleva las riendas emocionales de la vida de Eugenia es su sobrino Kus-Kús. El crío siente deseos de venganza hacia su tía, la vive y la ve como una rival ante Manolo. En el fondo de su corazón hay celos, e inconscientemente atracción/fascinación por Manolo, tales sentimientos no se harán patentes, conscientes, hasta el fortuito encuentro con él en la escalera (p.192-ss). Tía y sobrino empiezan una conversación que terminará mal. En ella, el lector aprecia la desproporción intencional entre la tía y el sobrino. En éste emerge esa dialéctica llena de picardía y de maliciosa intencionalidad, amén de cierto placer por dañar a su tía a través de la figura de Manolo.

“ –Eso que has dicho, lo que has dicho que sería, a lo mejor, Manolo... lo de que si es mariquita... ¿por qué dices esas cosas?

“–Porque a lo mejor lo es; no tiene nada de particular, hay a patadas; en el colegio mismo los hay, sin ir más lejos; en los váteres los he visto yo, entre clase y clase; los han echado del colegio, no te creas que eso se consiente, los han echado a algunos, a bastantes.... Podría ser también Manolo, podría serlo ¿qué más da?, ser maricón, como Julián...”

“–De Manolo, no. Déjale a él... No digas eso de Manolo –murmuró tía Eugenia.

“–¿Pero Manolo no es así, guapín, también así guapín como son todos? Yo creí que te gustaba a ti por eso...”

“–Eres un niño muy cruel, no sé si te das cuenta, no sé si tienes tú la culpa, o quien la tiene...” (pp. 189-190).

En el diálogo entre tía y sobrino, hay dos planos: el del rechazo y el de la intencionalidad manifiesta a hacer daño. A través de las palabras de Kus-Kús, Pombo denuncia la existencia del fenómeno homosexual, tanto en adultos como en adolescentes, fenómeno, en cualquier caso, no consentido. Aparece ese miedo a serlo, con el peligro de “echar” a la persona que siente esa orientación. Pombo penaliza la orientación sexual. En segundo lugar, Kus-Kús utiliza un estereotipo, del cual se excluye: “como son todos”. En tercero, se aprecia como el crío ya no es tan pequeño, sino que sabe utilizar las estrategias dialécticas para conseguir algo: el objeto Manolo.

“Kus-Kús había palidecido; y a medida que la palabra cruel reaparecía en la frase sonaba más y más injusta, más dura y más odiosa [...]

“–Ahora lo vas a ver, lo cruel que soy, ahora mismo.

“Kus-Kús creyó, al salir, que su resentimiento, su deseo de herir a tía Eugenia y de vengarse, no se interrumpirían ya” (p.190).

¿Kus-Kús está percibiendo a Eugenia como sujeto perjudicial para él en el camino hacia Manolo? El odio nace cuando alguien siente cierta aversión hacia un tú, a quien considera mal y dañino para sí. Esta pasión se desencadena cuando un yo ha visto frustrada cualquier fuente de deseo natural insatisfecho⁹⁸. Cuando en silencio, en plena vigilia, y con los ojos hincados en sí mismo, Kus-Kús reconoce que todo aquello lo había desencadenado, en primer lugar, “la impresión que le causó la frialdad de Manolo”; en segundo, los “aguijoneantes celos que sintió al ver [a Monolo] subir a casa de tía Eugenia”; y en tercer lugar, “tan vacía era su casa, tan sórdida la soledad del cuarto de jugar, con los vestigios crudos de su niñez presentes todavía...” (p.201). Celos, envidia, y venganza, todos ellos pasiones, en todos ellos brota un cierto movimiento de odio. Y el odio lleva a la crueldad muchas veces.

En la novela *Los hermanos Karamazov*, Dostoievski presenta a uno de los hermanos, Dimitri, como ese ser que reúne en sí los dos contrarios, bien

⁹⁸ Cfr. Rof Carballo, J., *Violencia y ternura*, Madrid, Prensa Española, 1974, pp.298ss.

y mal, en antinómica polaridad. Vendría a ser el símbolo y sede privilegiada de la agónica situación humana. Pombo, a nuestro juicio, hace algo parecido con la abuela Mercedes, la matriarca de la novela que nos ocupa: *El héroe*. Ella es un ser imperioso, soberbio, desdeñoso. A veces es cruel; una crueldad que duele y hace daño. Pero tiene otra cara, el humor, la preocupación por su nieto Nicolás. Es una persona despierta, abierta, con las ideas claras. Es la matriarca del clan que viene a poner un poco de orden. Una tarde en que ella y la Villacantero estaban en casa de la abuela conversando, la abuela Mercedes sacó esa dureza de corazón que a veces caracteriza a las mujeres pombianas. A la vez, Pombo se encarga de pintar la situación con humor. La sensación tragicómica es notoria. A saber. Por una parte aparece esa dureza de una mujer, por los años, curtida y bien dispuesta a decir las verdades a la cara. Contrasta con Eugenia ¿hermana de la abuela?, toda ella una máscara y ocultando la verdad, era de mal gusto decirla.

“Mira, María del Carmen, [dijo la abuela Mercedes] yo he conocido y he tenido que tratar muchos imbéciles en mi vida. Mi marido fascinaba a los imbéciles y siempre en esta casa tuvimos imbéciles a almorzar y a cenar. Pero tú los ganas a todos ellos, mi marido incluido, tú los ganas, María del Carmen, te lo digo yo, que de imbecilidades y de imbéciles sé un rato largo” (p.159).

Por otra, el narrador nos describe una situación tragicómica, cuyo humor hace más llevadera la situación y la narración. Situación que hace decir al lector: ¡pobre! Es decir, lo pone en situación ética, para que tome partido ante la situación que está leyendo. La situación es pintoresca. Mercedes se ha callado. Genoveva entra con la cena. Y la Villacantero desconcertada y herida ocupa su sitio en la mesa.

“La Villacantero, desconcertada [por cuanto había oído a la abuela], volvió a su sitio, arrastrando la silla más normalmente, desde la posición vertical. Cenaron en silencio. La abuela no volvió a preguntar nada, ni siquiera por la salud de su nieto. María del Carmen, que tenía la boca seca y que hubiera tomado una taza de té con mucho gusto, sorbió, sin atreverse a pedir nada, la sopa de fideos (una sopa que odiaba) con lágrimas en los ojos. Los huevos fritos llegaron fríos y engrasados y las patatas requemadas, porque Genoveva primero metió prisa en la cocina y luego, en vista de que la señorita María del Carmen no paraba de hablar y la señora no llamaba, no se atrevió a entrar en el comedor” (pp.159-160).

Después de ver esas formas tan peculiares del mal, como la agresividad, un mal enquistado en el alma humana, pasamos al sentido de la vida humana y sus resortes para encontrar gusto por vivirla. Hay vidas que están vacías de contenido, de nada, por eso experimentan en su propio ser ese

infierno del que habla el mundo religioso. En infierno puede empezar en uno mismo, y terminar en los otros, como bien afirmó Sartre.

7.3.3.12. Vida, sentido y nihilismo. La nada como horizonte⁹⁹.

“[P]orque yo no sé si hay Dios o no hay Dios, ni me importa” (p.65), indica Julián, uno de los protagonistas de la novela, a Ester. Y Eugenia, más en la postura atea del necio del Sal 14 (v.1), después Hegel (*Fenomenología del Espíritu*) y finalmente, Nietzsche (*La gaya ciencia y Lamento de Ariadna*), afirma categóricamente ante Julián y su sobrino Kus-Kús: “yo ya sé que no hay Dios, yo no creo en Dios” (p.182). Estas respuestas de Julián y de Eugenia las encontraremos en toda la narrativa de Pombo. Ya advierte Carvalho, en su reflexión sobre el “nihilismo”, que una gran parte del pensamiento actual occidental está impregnado de “nihilismo”. Es “una actitud” que “caracteriza” al universo intelectual occidental. De tal aseveración, se puede inferir que ¿estamos, entonces, ante un narrador nihilista? ¿Pombo es parte de ese “universo intelectual”? O parafraseando a M. Weber (1979) y el desencanto del mundo, ¿Pombo está *desencantado* del mundo, y *se hace eco* de ese desencanto en su narrativa?

La novela *El héroe* aparece en el contexto histórico, cultural, y literario español de 1983, aunque la trama narrativa se retrotrae a la España del alto franquismo. A nuestro juicio hacia los años 50¹⁰⁰, según los datos del propio escritor en la novela, Pombo es hijo del exilio: Londres. La sociedad londinense representa pluralidad, interreligiosidad, y democracia. Por esas fechas, años 80, España está en fase de democratización, es decir, una fase en plena occidentalización social, cultural, ideológica, y religiosa. Los códigos más occidentales irrumpen con fuerza en una sociedad que va despertando hacia la cultura hegemónica, la europea, erosionando las tradiciones propias

⁹⁹ Para esta parte sigo a Estrada, J. A., *El sentido y el sinsentido de la vida. Preguntas a la filosofía y a la religión*, Madrid, Trotta, 2010, p.149ss; Bravo González, J., “La angustia y la risa: la experiencia del nihilismo”, en *La lámpara de Diógenes, revista de filosofía*, n°s 18 y 19 (2009)121-139; Carvalho, J.J. de, “La antropología y el nihilismo filosófico posmoderno”, en *Alteridades*, 4(8)[1994]13-29; Veiga Muñoz, J., “La génesis del nihilismo europeo”, en *Anales del Seminario de Metafísica (U.C.M)*, n° 23 (1989)59-81; (1987)88-89.

¹⁰⁰ Por los datos que nos da el mismo Pombo en la novela, creemos que esa fecha es la correcta. María del Carmen “le recordó cómo, cuándo él [Kus-Kús] era muy chiquitín, vino ella carga desde Bélgica y, en plena Ocupación, hizo noche en Paría con Ferdinand, *l’équilibriste pointu*, por darle una alegría, y como la Gestapo abría las maletas, que menos mal que con la Blaue Division ya y con todo, los españoles estábamos bien vistos por el Eje, pero que si el susto bien que nos lo dieron en la Gare d’Austerlitz a la una y media de la noche...” (p. 22). Ester indica a Julián: “—Mis padres estuvieron sirviendo, ¿no se dice así, sirviendo?, en esa casa tuya muchos años. Los abuelos serían, me figuro. No lo sé cierto. Yo estaba en Madrid entonces ya. Hasta empezar la guerra. Consiguieron pasarse a Portugal toda la fa-mi-lia Mi padre denunció a uno de los chicos, le dieron le paseo. Mi padre era un cobarde. Repulsivo y cobarde. Los nacionales le fusilaron en seguida” (p.64).

y presionando a favor de la estandarización homogénea de la identidad española, inmanente a su propia idiosincrasia en los primeros años del franquismo, con signos de apertura en el bajo franquismo. El imaginario occidental va cobrando relevancia en la sociedad, viendo esa manera de vivir como un proyecto a seguir como el más adecuado. Así va surgiendo la globalización, la cual lleva a la pluralidad, a la multiculturalidad y al mestizaje. La paradoja aumenta porque el horizonte del relativismo, de la nada va tendiéndose e impregnando la cultura europea, y como parte de ella, la española.

Pluralismo, globalización y relativismo son conceptos en plena discusión para algunas disciplinas, como la filosofía, la ética y la religión, por poner algunos ejemplos. La literatura no es ajena a ellas. La pluralidad de códigos culturales hace dificultoso hablar de un código concreto, por ejemplo, el occidental, o de una cosmovisión concreta. A pesar de todo, hoy, todavía, existe una marca occidental en el estilo de vida de muchos lugares del planeta. Los conceptos clave como el de persona, libertad, sentido, etc., son asumidos por otras sociedades, mientras que para occidente va perdiendo significado, y por tanto, vigor, en el propio occidente que los generó. La doble dinámica de occidentalización fáctica y de relativización cultural es un ingrediente del nihilismo.

El pensamiento de Á. Pombo forma parte de esa Tercera Revolución industrial occidental, la cual facilita que las culturas con identidad propia y diferente de la autóctona asimilen contenidos de pensamiento y de la cultura hegemónica. Á Pombo es español, sin embargo, la literatura inicial o del exilio (*Relatos...*), y parte de la del ciclo de *la insustancialidad*, están llenas de formas de vida anglosajonas, cuando no alguna que otra incursión de la lengua inglesa. Por ejemplo, en la novela que nos ocupa, *El héroe*, ya se indica que “lo único nacional allí era el gato. Y el servicio” (p.8). Lo demás, todo tan inglés. Por tanto, las formas de vida, la visión del mundo y los códigos de conducta ingleses, forman parte de ese *modus vivendi* de los personajes de la novela, todo ello iluminado por lo anglosajón.

Pombo es sensible a la cultura en que está, y de ella recoge esas categorías éticas, sociales, y religiosas, de las cuales surge una identidad personal y social, y de las cuales también aparece un proyecto de sentido personal y social. Lo colectivo se impone a lo individual, y la vida privada está culturalmente condicionada. Tal es así que sus personajes, por contrastar cuando interactúan con otros semejantes, se quejarán de incomprendidos, excéntricos, diferentes, como el mismo Pombo en el mundo literario que le vio nacer. Así aparecen como “raros”. A Álvaro Pombo se le ha llamado “escritor secreto” (J. Alfaya), y escritor “diferente” y “raro” (J. L. Aranguren).

En esta tesitura, Pombo, a través de esos héroes que bregan en esa trama narrativa, el papel, reflexiona sobre *la forma occidental actual de en-*

tender la vida, una vida lograda, diríamos, así como de *los contenidos del código de sentido* y sus posibilidades. ¿Qué se entiende por vida lograda? ¿Tienen los héroes de la novela una vida lograda? ¿Está denunciando Á Pombo con esas formas de vida vacuas una gravísima crisis existencial, incluida la crisis del sujeto?

Ha cambiado el significado que se da a la vida y a la muerte. Y el ansia de perdurabilidad también ha mutado, sobre todo en la forma de encauzarlo. Los planteamientos de vida, muerte, vida lograda, etc., se deslizan hoy en un horizonte muy diferente a los habidos hace poco tiempo. Nos encontramos en una situación nueva, “postdurkheimiana” (J.A. Estrada, 2010, 152). Ha habido una emancipación de la cultura, y de las formas de vivir y pensar el mundo, el hombre, y la religión. Pombo ha vivido esa situación en Londres en los años de exilio; ahora, empieza a hacerlo en Madrid. España, como hemos indicado, se va incorporando al *modus vivendi* europeo. Y por tanto, los códigos nacionales van perdiendo fuerza a favor de los códigos culturales foráneos. Por ejemplo, A. Boadella dirá que ¡ya somos europeos! El horizonte de sentido hoy es la ciencia, paradigma del saber y fuente de sentido. Sin embargo, y a pesar del poder y fuerza de la ciencia y de la técnica, predomina hoy el desencanto existencial, merced a que esa fe ingenua en el progreso, propia de la Ilustración y de la modernidad decimonónica, ha sido cuestionada por las grandes guerras del siglo XX. La Segunda Guerra Mundial ha dejado, sobre todo, una gravísima crisis en todos los ámbitos culturales, desde las ciencias, que alargan la vida, pero no han dado sentido a la finitud; la tecnología ha facilitado mucho la vida, pero esta sigue siendo compleja, no somos más felices porque tengamos más máquinas, antes al contrario, somos más dependientes y menos felices. Y terminando por las ciencias del espíritu, entre las que se encuentra la Teología¹⁰¹. El Concilio Vaticano II, en la *Constitución pastoral sobre la Iglesia en el mundo actual*, *Gaudium et spes*, ya subrayaba los “cambios profundos” habidos en el mundo y en la vida del ser humano. Cambios sociales, psicológicos, morales y religiosos. Son tantos, tan profundos y acelerados, que han provocado grandes desequilibrios y contradicciones (GS, 10). Existen gentes para las que la vida carece de sentido, o quienes procuran dar a la vida una orientación meramente subjetiva, al no encontrar en la existencia significación propia (GS, 10). Por unas razones y por otras, occidente camina en una doble dinámica fáctica y de relativización cultural, signos preclaros de nihilismo.

Una propedéutica nihilista enseña que el término “nihilismo” proviene del latín *nihil*, “nada”, y el significado en su acepción sustantiva es negación de todo principio religioso, político y social; y en su acepción filosófica significa la negación de toda creencia (RAE, 1994). El primer nihilista, diríamos,

¹⁰¹ Tengo presente las aportaciones que hace Duch, L., “La imagen de Dios después de Auschwitz”, en *Un extraño en nuestra casa*, Barcelona, Herder, 2007, pp.359ss.

reputado, fue el necio del Sal 14 (v.1), seguido de otro, Gorgias, el cual infirió allá por el 427 a.e. que “nada existe”. San Agustín (354-430) ya había hecho uso del término para tildar de “nihilistas” a los no creyentes. Y Jacobi en su “carta a Fichte” opone idealismo, llamado “nihilismo”, a “quimerismo”. Turgueniev se referirá con “nihilismo” a la negación de todo aquello que no sea empírico y perceptible. Con ello negaba todo lo que estuviera fundado en la tradición y en la autoridad. Dostoievski aporta en su discurso sobre Pushkin (1880), una visión un tanto particular: habla de “nuestro hombre ruso negativo”. Nietzsche será el artífice y gran difusor del concepto “nihilismo” a través de su aforismo: “Dios ha muerto”. En el “nihilismo” el universo está ajeno, extraño, al destino de cada individuo. El hombre está solo, ante el eterno silencio del infinito espacio y de sus astros. En el “nihilismo” esa fuerza sobrenatural llamada Dios, no es reconocida como tal; Dios es un ente inexistente. Al sentirse el hombre sin ella, abandonado a su suerte, frente a un Dios que no está presente por mucho que se le invoque, al hombre sólo le queda reclamar su libertad a grandes gritos; tomada, todo le está permitido. El adueñarse de esa inquietante libertad, le conlleva a una angustia que penetra todo su ser, en adelante, parte de ese ser en su vivir cada día. Por tanto, “nihilismo” hará referencia a ese pensamiento que rehúsa reconocer realidades o valores cuya admisión se considera importante. En la línea de Baader, designa la negación de Dios y de su revelación, es decir, unos valores morales tradicionales y unas creencias metafísicas tradicionales¹⁰².

Nietzsche criticaba al cristianismo y postulaba: ¡Dios ha muerto! Pombo también; Dios no existe, afirma el narrador pública y frecuentemente, y hace decir a sus personajes. Dios es un concepto cultural. Su nihilismo le hace tomar cierta postura nietzscheana. La tradición agustiniana y luterana defiende que el hombre está hecho para Dios. Pombo lo contrario. El hombre es un ser hecho para sí, solo que es capaz de confesar los méritos ¿fe? en un hombre como Jesús de Nazaret. El nihilismo rechaza los valores y las metas últimas. Toda forma de valor superior o supremo, toda autoridad sobrehumana que fije metas últimas, es rechazada. Por eso hay un rechazo de toda redención, sobrenatural, al final de los tiempos; la verdadera salvación, redención, es inmanente a la vida humana. Esa situación empieza aquí y ahora, en la existencia cotidiana. La misma vida es redimida desde la existencia de cada día. Según Nietzsche el sentido humano es inmanente. Pombo también lo entiende así, como buen lector de Nietzsche. Por eso hay una referencia en uno y en otro, en la experiencia cotidiana de la vida como elemento de sentido. El instante de plenitud brota de ahora mismo, presente, y ese ahora tiene su sentido redentor, desde su singularidad, unicidad e irrepetibilidad.

¹⁰² Voz: “Nihilismo” en Abbagnano, N., *DdF*, México, F.C.E., 1974, pp. 834-35; y voz “Nihilismo” en Müller, M-Halder, A., *Breve diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1981, pp. 320-21.

Después de este somero acercamiento al término “nihilismo”, surge la hipótesis sobre si en la prosa pombiana se desliza cierto nihilismo. Dado el conocimiento filosófico de Á. Pombo, se puede inferir que ¿su prosa está impregnada de nihilismo? Esta novela, *El héroe* nos servirá de base para documentar si esta hipótesis inicial es adecuada o es injustificada.

Al adentrarnos en la novela mentada, desde la perspectiva nihilista, nos encontramos ciertas analogías con la poética de Nietzsche. En el “lamento de Ariadna”, del filósofo-poeta a través de esas preguntas y respuestas se encuentran manifestaciones del nihilismo romántico. Ariadna grita ante los oídos sordos:

*“¿Quién me da calor, quien me ama todavía?
¡Dadme manos calientes!
¡Dadme un anafre para el corazón! [...]”¹⁰³.*

Eugenia hace saber a su sobrino Kus-Kús cosas tan importantes para una mujer como que

“ [...] hay mujeres que no pueden vivir, no pueden, Kus-Kús, Nicolás, no pueden, sin tener alguien que las admire, que las ... que las haga sentirse, tú eso no lo entiendes...” (p.47).

El poema afirma una súplica de amor, en la soledad y en el fracaso, Y en el silencio de la traición, la feminidad ruge insatisfecha. En la prosa pombiana algo parecido. La femenina Eugenia clama, denuncia y suplica análogamente a Ariadna¹⁰⁴, ya que se siente incomprendida, en soledad, y sumida en la nostalgia de antaño. Su ser de mujer necesita el alimento que tanto años ha degustado y con tanta intensidad y buena fama. Ahora sufre en silencio el recuerdo del placer, en el dolor de su ausencia. Y le duele en su presencia el tenerlo que pedir y perder.

“ –No hacemos nunca nada más que hablar [...] él no empieza nunca, yo le doy pie, claro, es lo natural, [...] estas beatas, falsas, falsas, no comprenden ” (p.47).

Desilusión, indignidad, decadencia de una vida, fracaso, melancolía, soledad, mucha soledad, vacuidad. Eugenia ha perdido la ilusión, y en cierta

¹⁰³ URL: <http://arturoborra.blogspot.com.es/2009/03/lamento-de-ariadna-fiedrich-nietzsche.html>

¹⁰⁴ Encontramos cierta analogía entre el mito griego, la situación de Nietzsche y Cósima Wagner, esposa del músico, y la situación pombiana. A saber. Ariadna se enamora de Teseo, Eugenia se enamora de Manolo, el hipermacho de la novela, y héroe que logra dominar la situación en la novela. Eugenia y Manolo viven en ese *locus amoenus*, el piso de las mansardas, ese *memento amoris*, Manolo indirectamente abandona a Eugenia, lamento de esta.

manera, la dignidad, aspectos que reflejan la decadencia vital. El tema del fracaso se manifiesta en tonos melancólicos, amén de una soledad, entre la cual vuelve a aparecer el fracaso, expresión de nihilismo romántico. Si Nietzsche abrevaba en la tradición romántica, creemos que Pombo también. La prosa de Pombo está unida a la filosofía que practica y a la poesía que compone, poeta un tanto nihilista romántico¹⁰⁵, como su referente Nietzsche. La lírica surgida de la emotividad arrastra consigo el alma de Eugenia, así como la angustia surgida de la disyuntiva entre la dolorosa realidad: necesidad afectivosexual, y decadencia, vejez; y el ideal feliz: ser cortejada, reconocida, amada, como antaño. El yo de Eugenia aspira, en la penuria, a ser feliz, a sentirse feliz, en la indigencia. En el fondo, Eugenia intenta evitar la verdadera razón de ser de su existencia, la cual aparece pavorosa y con una única certidumbre, la muerte.

El Pombo nihilista, romántico, no puede desvincular su narrativa del mundo exterior, el cual le suministra material. Ya J. L. Aranguren le llamó en su día, novelista recreador de un mundo muy propio ((1984,44). Una gran parte de su narrativa se convierte en el único medio de comunicación con su ayer. El nihilismo aparece en la siguiente escena en casa de tía Eugenia, en la sumisión de una mujer fuerte, de una vida agitada, acostumbrada a que todos fueran detrás de ella cuando iba peinada a lo *garçon* en su ayer. Después de robar las diez mil pesetas, Julián se refugia en casa de tía Eugenia. Ésta ha sido chantajeada por su sobrino para que acogiera al ladrón. Eugenia trastoca los papeles: ella se convierte en sirvienta del ladrón, Julián, y éste, el antiguo sirviente, delincuente ahora, en señor al que hay que servir. Eugenia aparece como sumisa a la situación, en ¿la desesperación?

El estado pasivo de Eugenia, a nuestro juicio, nihilismo, surge como sumisión. Este microcosmos, el piso de las mansardas, es y se percibe por parte de ellos, y por parte del lector, como una celda en la que Eugenia, (el hombre), está prisionera, (yace prisionero). Un clima asfixiante, que produce casi angustia. Eugenia es prisionera de sí misma: pasado, forma de ser, circunstancias, etc., y de su sobrino. Y por analogía, el hombre de sí mismo. El hombre y Eugenia y Julián y, hasta Kus-Kús, se hallan todos absolutamente solos.

Kus-kús “se inclinaba a pensar que su tía representaba todo aquello, todo aquel papel de criada. Que lo hacía por gusto. Eso era lo más irritante, quizá:

¹⁰⁵ Un apunte de su poesía. En su “Variación decimosexta”, indica:

*“Yo no soy de esa ciudad ni de ninguna
he venido por casualidad y me iré por la noche
aquí no tengo primos ni fantasmas [...]*

en Pombo Á., *Protocolos*, o.c., p. 113.

que le gustara. Que no lo hiciera sólo por desagraviar a Kus-Kús y hacerle olvidar el penoso espectáculo de sus guarradas con el chico de la tienda, sino porque le gustaba rebajarse así, igualarse a su amante haciendo de criada. Siempre el teatro les había gustado con locura, a tía Eugenia [...]. ¿A qué venía, si no, aquel vestirse de teresiana, últimamente; medio de paño pardo medio negro, de manga larga, sin escotarse, sin pintarse, sin teñirse el pelo, sin ponerse anillos [...] Tenía que ser que iba disfrazada; y el no arreglarse ni pintarse como quien tía Eugenia era de verdad, era fingir, mentir, hacer el papeón a beneficio de quién sabe qué sórdidos mirones [...]” (p.171).

Eugenia representa esa virtual derrota de la conciencia en su capacidad para buscar alternativas de salida a su situación y a la situación. No es de extrañar que Eugenia busque el suicidio (cfr., p. 204).

Las condiciones en las que surgía esta prosa, y unos años antes, los poemas recogidos en: *Hacia una constitución poética del año en curso* (1980), donde se dice en uno de sus poemas, 1.2: “[N]uestro rostro aureolado de solitarias muertes/libros alineados cerrados en penumbras de imágenes meditativas/desánimo de las viñas que había sido espaciosas” (vv.4-6)¹⁰⁶, no era para menos. El mismo Pombo hace notar que por aquella época, “[...] yo pasé entonces, desde el 78 hasta el año 83, unos años realmente malos porque iba haciendo libros y metiéndolos en el cajón. Los envié a unas y otras editoriales sin respuesta. No sabía qué hacer. [...] Envié *El héroe de las mansardas de Mansard* y me dieron el premio por esa novela [...] Fue una gran cosa y fue todo un relanzamiento, porque yo estaba completamente dormido”¹⁰⁷. Este influjo de imaginación y actividad poética, a la vez, que es *El héroe*, nace en ese devenir negativo, angustioso y cerrado, del poeta-novelistas. Angustia existencial, desesperación, estado de vigilia, “trabajaba mucho”, etc. Obsesiones impulsivas, acompañadas por el demonio del suicidio, le llevaban a meditar sobre la muerte. El trabajo salía a su rescate.

Kus-Kús es ese buscador de modelos de comportamiento, con los cuales se identifique. Esa búsqueda y ese modelo es Julián, el cual le ha defraudado. Eugenia también lo ha sido a su manera, y también le ha defraudado. Ha sido sustituido por Manolo. Y éste aparece en la vida de Kus-Kús. En el vacío de su vida, Manolo le despierta la sensualidad y la sexualidad. Sin embargo, no le responde como él pretendía en su fantasía. Asustado de su propia inclinación (homo)sexual, y desilusionado ante la falta de comprensión de Julián, amén de Manolo, y celoso del cariño de todos, experimenta el fracaso, a pesar de su pequeñez, en sus carnes. Esta situación lamentable de amargura, desamparo y confusión, se manifiesta también en tonos melancó-

¹⁰⁶ En *Protocolos*, o.c., p.144.

¹⁰⁷ Entrevista de Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Q*, nº 209 (diciembre, 2001)11.

licos, amén de una soledad, entre la cual vuelve a aparecer el fracaso, en el encuentro con Manolo.

“–Lo que te he contado, nunca lo he contado, es la primera vez, si quieres bajamos a mi casa y te cuento más cosas, aquí no hacemos nada... (p.199).

“–Yo te cuento todo lo mío y tú vas y me insultas [...] Encima de lo que te cuento, te enfadas. Lo que me pasó debería darte pena [...] te tiene que dar pena, por fuerza te tiene que dar pena...” (ibid).

La narración pombiana describe la ausencia de un propósito y de una unidad. Anclados los personajes en un microcosmos tan personal, en un orden propio, y al margen de toda realidad, los personajes se pierden. Kus-Kús, por ejemplo, perdido en sus sensaciones y deseos desinhibidos, ve que su situación con Manolo se diluye. La nada se impone. Su mundo se cae a pedazos, y en el fondo, el crío, no tan crío por la experiencia que va acumulando, grita al objeto de sus deseos frustrados que se le va, se le diluye:

“[...] ahora que te vas a acordar de mí, vas a saber quién soy, te vas a ir a reír de tu madre, de mi familia no te ríes, mi familia, a ver si te enteras, toda mi familia somos los más ricos de España, los más ricos [...]” (p.200).

El nihilismo como estado psicológico aparece cuando uno se da cuenta de que el sentido que hemos buscado en todo lo que se ha hecho no existe. Queda la pura realidad, cruda y dura. Kus-Kús acaba concluyendo, cumplida su venganza, y en la realidad más amarga y dura que:

“[...] la ominosa vacuidad de su habitación y de su niñez sin fábulas, sin temblor, sin maravillas, no respondía ahora con respuestas coherentes; a lo mejor el heroísmo de algunos, pensó [Kus-Kús], consiste en no poder, por más que se empeñen, engañarse y yo soy de esos” (p.201).

Ese nihilismo aparece, a nuestro juicio, a cada instante. La incertidumbre y la duda constante se muestran plenas a través de la duda romántica, las creencias y verdades. Pombo se enfrenta a su mundo exterior para volcarse en un furioso mundo interior, cuyo es deseo es revivirlo, ¿para sanar? Al final, la narración actúa como esa píldora que le suministra sosiego y única vía de comunicación que pueda salvarle de esos momentos de angustia, soledad y miedo.

Otro aspecto central del nihilismo está relacionado con el orden de la trascendencia, Dios. Por ejemplo, Nietzsche, en el *Lamento de Ariadna* pregunta: “tú desconocido –Dios “. El dios cristiano es reducido a ser un desconocido, en ese intento de reducir todo a la nada. Esta negación, este intento

de silenciar a través de la ausencia, denota ese nihilismo presente en la cultura occidental donde se desprecia el precepto centralizador que centra la realidad del mundo existente en la figura de Dios.

El recurso a Dios en la narrativa pombiana es un tanto ambiguo. Se le afirma y se le niega a la vez. Se le reconoce y se le ignora. Por ejemplo, Ester recuerda a Julián en un momento de su reencuentro: “Conviene recordar al pueblo fiel que Dios existe, ¿no crees?” (p.63). Kus-Kús también tiene la sensación de su existencia. El narrador nos describe la conciencia del crío y los sentimientos que está experimentando. Se equipara a Dios. Sobre un fondo narrativo del Génesis, Pombo afirma la existencia a través de la narración. Kus-Kús:

“se sentía fuerte, al mismo tiempo. Capacitado e incapacitado, a la vez, como Dios. Como si Dios, cuando la tierra dejó de estar confusa y hueca y en tinieblas y sobre la epidermis de los inverosímiles océanos...” (p.173).

Por otra parte encontramos esos personajes que no reconocen tal existencia o le niegan de forma rotunda: Julián y Eugenia. El primero dialoga en su conciencia desde la experiencia que le está proporcionando Ester. Los dos pasean. Julián piensa en Rafael. En ese diálogo interno que el lector sabe por la información que le da el narrador sabelotodo, el lector sabe que:

“¿Si pudiera verla, pensó Julián, [...] si pudiera verla como Dios –el inexistente– nos ve a Esther y a mí entrando ahora en este bar [...] Estoy hablando de memoria, de oídas, porque yo no sé si hay Dios o no hay Dios, ni tampoco me importa...” (p.65).

La angustia del escritor es transferida a este personaje, Julián, angustiado también. Angustia y propósito se ven mezclados en ese devenir cotidiano de cada uno. Y se mezcla la duda con el tedio y la impotencia de hallar respuesta alguna ante un Ser silente, oculto, que no se revela al hombre. En el fondo de ese corazón latente emerge esa pregunta nietzscheana, unamuniana: ¡Di quién eres, di tu nombre..! Desgarradora pregunta ante una respuesta angustiada, por el desconcierto, la impotencia y la angustia producido todo ello por esa presencia ausencia de un Dios, acaso lejano, silente, distante.

Eugenia también sabe de esos sentimientos de angustia y desazón. Ante una situación que le provoca no solo malestar, sino también culpa, vergüenza y miedo, Eugenia pronuncia esa frase tan sonora como cuando el loco en *La gaya ciencia* (nº125), indica ante los que le rodean, y traspasados con la mirada, pregunta: “¿Dónde se ha ido Dios? Yo os lo voy a decir” ¡Dios ha

muerto y nosotros somos quienes lo hemos matado! Tía Eugenia delante de Julián y de Kus-Kús responde:

“[...] yo ya sé que no hay Dios, yo no creo en Dios, pero me gustaría que lo hubiera para que jamás me perdonara...” (p.182).

Esta desgarradora y pertinaz respuesta, a la vez que lucha, entre la existencia e inexistencia expresa ese nihilismo romántico que manifiesta enfáticamente el desconcierto, la impotencia por saber si hay (creo) no hay (no creo), por saber para ser curado. Y ante la nada, surge la angustia. Cuando Nietzsche se refiere a Dios, se refiere al dios de la religión, particularmente del cristianismo. En Pombo y su héroe literario también. La mirada de Pombo, como la de Nietzsche, abarca todo aquello que puede sustituir a Dios, porque en realidad *Dios no es una entidad sino un lugar, una figura posible del pensamiento; representa lo Absoluto*. Dios es la metáfora para expresar la realidad absoluta, la realidad que se presenta como la Verdad y el Bien, como el supuesto ámbito objetivo que puede servir de fundamento a la existencia por encontrarse más allá de ésta y darle un sentido. Cuando Eugenia niega la existencia de tal ente, en la línea nietzscheana, está negando todo principio y fundamento, ideal y norma, todo aquello capaz de proporcionar finalidad, orden y sentido. Eugenia se ha equivocado con su vida y con su sobrino. Al negar el referente, niega la posibilidad de encontrar esa paz y ese sosiego que da el perdón que viene de ese ente que niega. Por eso está angustiada.

Para terminar, pasemos a esos males que están casi desapercibidos, pero que son tan dañinos como los demás.

7.3.3.13. Los otros males en la novela.

Hay muchos que creen que el hombre es un lobo, y los hay, los más, que creen que el hombre es un cordero, eso sí, como indica el profeta Isaías, llevado al matadero. Los hay que son lobos y se presentan como corderos. En cualquier caso, y en nuestra reflexión sobre el mal, su naturaleza, el corazón del hombre y su relación con el bien y el mal, ahora lo vamos a hacer desde unas formas simples, pero de igual potencia maléfica que las que hemos tratado. Estas formas las encontramos en dos personajes sencillos, secundarios, pero con fuerza. Nos referimos a la Villacantaro, personaje de un servilismo y bajeza notables, y la gobernanta con su falsa caridad.

El “servilismo” y la “bajeza” denotan una persona, según la RAE, “humilde y de poca estimación” de su persona, amén de “ruin”, “rastrera”, “mezquina” y “falto de nobleza en el espíritu”. ¿Es así como aparece la Villacantero, la amiga de la abuela Mercedes?

La Villacantero es un personaje insustancial como los son los del resto de la narración. En su corazón intranquilo, y dado a husmear allí donde no ha sido llamada, arrastra, como el resto, esa carga de fatalidad que la hace ser lo que es: servil, ruin, rastrera y falsa. Kus-Kús es acusado en varias ocasiones por Eugenia y por Manolo de ir con cuentos a todos. La Villacantero también. Es ese personaje correveidile, como Celestina (*La Celestina*) que está en todo y no sabe de nada, y a todos habla en la lengua que desean oír. La Villacantero busca en el fondo de su corazón, como el de otros muchos de la novela, y muchos más humanos, ese cariño, ese reconocimiento, esa compañía que no tiene. Se manifiesta caritativa ante todos (p.52), porque según ella, “la vida diaria de la mayoría de de los mortales y corrientes pues eso, sobre todo compartir las cosas”, y el argumento que aduce a “todo el mundo” es:

“para no verse luego sola y sin cariño, el cariño es lo primero en la vida de una mujer como es debido...” (p.52).

¿Es la caridad el motivo de su virtuoso comportamiento aireado ante todos? No, ni mucho menos. Diríamos que es el hambre de amor y la necesidad de autoestima, de reconocimiento por todos, ante todos, de lo que ella es. En el fondo una mujer sencilla que pretende ser, aparentar más de lo que es y tiene. Por eso recurre a un discurso defensivo, en la cuestión de la partición de una parte de las mansardas. María del Carmen echa mano de la manipulación psicológica para conseguir sus propósitos.

“[...] ella no quería insistir porque parecía, si insistía, que era ella la que tenía interés, cómo no iba a tenerlo, era lo natural que lo tuviera, con una madre en cama imposibilitada total, imposibilitada nerviosa que eran las pobres las peores, algunas veces hasta terca se ponía [...] esa era la verdad, y que ella lo que había tenido que sufrir toda la vida...” (p.53).

Pero a la vez que presenta un discurso emocional, hace unas valoraciones, un tanto sorprendentes. A lo largo de seis páginas (pp.52-58), el narrador da todo un discurso de la Villacantero, sin puntos. Pombo está indicando cómo es esta mujer a la hora de conseguir unos propósitos. Diríamos que una cosa es el fenómeno y otra el nómeno. Entre uno y otro no hay correspondencia. El fenómeno es la convicción de una manera de ser falsa. El nómeno es la manera de ser verdadera, perversa. En el fenómeno, la Villa-

cantero recurre a las emociones, a la virtud de la solidaridad, la caridad y al compartir, al partir aquello que le interesa. Para convencer utiliza expresiones teológicas: “no, por Dios”, “Dios no lo quiera”; morales: “iba a hacer una auténtica obra de misericordia” (p.54). Pero en ese discurso moral persuasivo, hay un pensamiento inmoral. Llama a Eugenia: “golosa” (p.53); amén de cuestionar la vida que lleva, haciendo unas valoraciones poco dignas. Veamos. Indirectamente está murmurando de la relación de Eugenia con el chico de los ultramarinos; está diríamos, chismorreando:

“[...] menuda era ella para que la viniese con impertinencias ahí un chiquilicuatro, le daba un bofetón...” (p. 54).

Y luego cuestiona el vivir de Eugenia, subrayando la gordura y la soledad de la mujer. Una cosa, según ella, llevaba a la otra.

“[...] lo que tenía eran manías de haber estado toda su santa vida consentida y que hasta iba a adelgazar, porque las carnes, que se desengañase Mercedes, las carnes a ciertas edades, [...] venían] de estarse tanto sola, que te pones a comer de puro aburrimiento, lo mismo con tiroides que sin él, y que tía Eugenia no tomara tiroidina, no, por Dios, que a lo mejor tomaba tiroidina de desesperación de verse fati...” (p.54).

El servilismo y la bajeza se ponen otra vez más de manifiesto cuando la abuela llama la atención a la Villacantero, y ésta reacciona, parafrasenado a Pombo, como un perro faldero:

“Qué perdón que por Dios que por supuesto que ella era una pobre provinciana, que por supuesto que Mercedes la personara ya que acto seguido y ahora mismo ya se daba cuenta de lo totalmente confundida que estaba en casi todo, en casi, no, en todo de todo, que se daba cuenta de que era una pobre cuidada y una boba...” (p.57).

Al final de la novela, en el funeral de Eugenia, el narrador hace una valoración un tanto negativa de la Villacantero. Según él, una vez más hizo lo que no debía, merced a intentar ser más de lo que era. Sabemos los lectores que la Villacantero, “la pobre”, “dio la nota”. Estuvo dudosa de ir o no ir al funeral, pero se nos dice que:

“Asistió, sin embargo, por el qué dirán, por último, por el cariño que siempre tuvo a la familia. No ocupó, sin embargo, como de costumbre, su sitio junto a la abuela en los primeros bancos. Se sentía herida y desdeñada (sobre todo

después de haber sabido por la gobernanta la tarde anterior que ni siquiera ahora, suicidada Eugenia, se haría la partición” (p.205).

Más adelante, en la narración que hace de la situación del óbito el narrador, cuando las dos amigas se encuentran, se indica al lector que:

“La abuela empujó a María del Carmen –que aún permanecía de pie porque el funeral no había empezado aún– arrodillándose junto a ella como si nada hubiera sucedido. Cediendo al mecanismo de una sumisión de muchos años, María del Carmen Villacantero le hizo sitio y, tras un instante de vacilación, se arrodilló junto a su amiga” (p.205).

Al final del funeral, la Villacantero vuelve a sacar su débil psicología frente a la dura Mercedes. Es decir, Pombo subraya la circularidad de una vida que no acaba de salir de sí misma, y menos todavía de la situación alienante en la que está atrapada: “sumisión de muchos años”. El lector vuelve a ver ese abajamiento (κενοσιζ) del personaje. A la petición de perdón de Mercedes, María del Carmen contesta:

“ –No tiene ninguna importancia, Mercedes –susurró, a su vez, María del Carmen Villacantero– no tiene la más mínima importancia. Y soy una persona humilde, de sobra lo sabes tú. Lo mío es personar las ofensas, lo mío es olvidar todo, si es que puedo...” (p. 205).

Una vez más Pombo recurre a la religión (Padrenuestro) para solucionar la situación. Kus-Kús no pide perdón a su tía por el daño hecho; su abuela sí.

La gobernanta, por otra parte, es otro de los personajes insustanciales, a pesar de aparecer como una figura cómica inusual. Es la técnica pombiana que utiliza con sus mujeres, las recubre con un aura de humor o compasión, que las hace singulares, únicas.

Los rasgos en la gobernanta que más sobresalen en la narración son: ser un tanto lenguaraz, y una caridad falsa. Si es así, veamos cuál es la razón, si la hubiere, de tales valoraciones.

En el capítulo primero, apenas el narrador nos ha situado en las mansardas, e informado de sus componentes, la gobernanta aparece con sus comentarios. Nos lo hace saber al lector el narrador omnisciente a través de una tercera persona y un estilo indirecto libre.

“Y era una miss amojamada, que según tenía entendido la gobernanta, no probaba el pan ni la legumbre...” (p.8).

La gobernanta vuelve a salir en el capítulo veinte (p.163) en medio del robo. Y lo hace con el medio que utiliza: el chismorreó. Es magnífica la descripción que hace Pombo del correr de las noticias en los círculos domésticos, orquestados por la gobernanta.

“Lo del robo se había sabido por la gobernanta, quien a su vez lo supo la pincha, quien a su vez se lo oyó contar al propio Manolo....” (p.163).

La gobernanta del hotel Príncipe Alfonso está metida en todos los círculos chismosos de la novela. Interroga a la pincha para saber algo del *affaire* entre el chico de La Cubana y Eugenia (p.164); había sabido que Julián había ido al Parque de las Adoratrices, en circunstancias comprometedoras (p.31); tan comprometedoras que “estaba agarrado como una lapa a su acompañante” (p.165). Es decir, que la gobernanta es el receptor de noticias de un círculo amplio de personas y el difusor de las mismas transformadas a su antojo. Y es la gobernanta la que deduce por la información facilitada por sus agentes que Julián ha sido el ejecutor del robo. Y “se portó con él como una madre”. Este juicio, ser como una madre, y saber qué compañías frecuentaba, amén de saber que había “reanudado su antigua vida de empecatamiento”, indujeron a la buena gobernanta a entregar a Julián a la policía.

“Ahora, a juicio de la gobernanta del hotel Príncipe Alfonso, sólo quedaba entregarle a la policía y encomendarle a Dios por reincidente, por ladrón, por desagradecido y por lo otro que la gobernanta, hablando con María del Carmen Villacantero... sólo se atrevía a mencionar eufemísticamente mediante la expresión <ese vicio de hombres>” (p.165).

¿Qué lleva a la gobernanta a actuar así? La ejemplar señora y sus deseos de hacer el bien, sobre todo cristiano, no están tan claros en su conciencia. El lector sabe, por información que recibe del narrador omnisciente, que el no haber llamado a la policía denunciando a Julián no respondía a motivos caritativos, sino a “motivos menos nobles” (p.166). El fondo del corazón de la gobernanta no está pletórico de caridad cristiana, intentando salvar a su hijo espiritual, sino que

“considerando que una denuncia [a] estas alturas era castigo insuficiente para la maldad de Julián e insuficiente satisfacción de los deseos de venganza de la gobernanta...” (p.166).

Vengar es “tomar satisfacción de un agravio o daño”. ¿En qué está agravada la gobernanta por parte de Julián? Se dice que es una de las más a-

gresivas y destructoras de todas las demás pasiones. Hay una especial convicción por parte de uno (gobernanta) de que se debe devolver el agravio o el daño sufrido, hecho en este caso, por Julián. No es suficiente la pena o el furor por la ofensa, sino que nace la necesidad de infligir al supuesto agresor otro tanto del daño que ha causado. Es una pasión oculta que va acumulando rabia, hasta que llega el mejor momento de descargarla. Como muy bien se recoge en la cita anterior, la gobernanta espera todavía más, “lo probable era que las cosas fuesen a peor cuanto más tiempo pasara Julián escondido en casa de Eugenia”. Por eso espera a cuando llegue el momento. Por eso la venganza es un acto, que en la mayoría de los casos, causa placer a quien la efectúa, debido al sentimiento de rencor que ocasiona el factor antecedente, resentimiento acumulado. La gobernanta se manifiesta como una cristiana de pro, y se está comportando como lo contrario (cfr. Ex 21,24; Mt 5,38-48). La sensación que tiene el lector, después de conocer un poco a la gobernanta y su itinerario verbal, amén del efecto que provoca Julián en todos (gusta a todos, tanto a las mujeres como a los hombres), es que la gobernanta se queda como frustrada al no haberle hecho caso alguno Julián. Además, no logra aceptar eso *otro*. Es decir, que la venganza infringida a Julián es debida a su homosexualidad, comportamiento no apto para los decentes y ávidos oídos tanto de ella, como de la Villacantero, como para el propio escritor.

La literatura del mal se fija ahora en la noche. Metáfora de la conciencia humana, y lugar de muchos ámbitos tenebrosos donde toman forma sensible los miedos y temores de la humanidad, amén de hacerse manifiestos los deseos y sentimientos del corazón.

La experiencia de la noche es una realidad ambivalente. Es temerosa como la muerte, e indispensable como el tiempo. Cuando desaparece la luz, empieza a emerger el mal. El libro de Job indica que al desaparecer la luz, aparecen los hombres que odian la luz: asesinos, adúlteros y ladrones (24,15-17). En la noche se dan los peores terrores y horrores. Y en la noche urbana más. En esa noche los laberintos del alma se iluminan. La noche urbana no es precisamente oscuridad muchas veces. No es la noche de la naturaleza, sin luz, con estrellas, con sombras, misterios y temores. La noche urbana presenta una ciudad diferente, menos iluminada, acaso ofreciendo por ello mismo mayor privacidad, espacios protegidos de las miradas, y espacios en los que los deseos se hacen realidad; por eso alberga el anonimato. Cambia el paisaje urbano y cambian los actores. Son otras las actividades que otorgan dinamismo a la ciudad nocturna, y ello ocurre en espacios que acaso tengan ritmos muy diferentes durante el día. Algunos espacios, en la noche, cobran una vida totalmente diferente al devenir del día. Pero lo esencial en la significación de la noche para el análisis que no ocupa en esta novela, es situarse en el tiempo opuesto, en el tiempo en que todos duermen, menos algunos. La noche aparece para muchos como ilusión liberadora.

Algunos héroes pombiano se sirven de la noche para fugarse o huir de esa realidad que les oprime. En la noche, esos héroes se adentran en los parques y en la oscuridad que lo cubre todo, buscando a los iguales para ser iguales, acuciados de unos fuertes sentimientos de culpa o de confusión, o llenos de miedo. Figuras y relatos de régimen nocturno que viajan en la noche mendigando cariño, reconocimiento, amor, sexo. El lector de *El parecido* asiste a uno de esos viajes catárticos a través de la mirada de Gonzalo Ferrer, en una Letona sórdida, y en el cual, el protagonista termina trágicamente. En la novela que nos ocupa, *El héroe*, Pombo vuelve a introducir la noche, y la búsqueda, como lugar de perdición. En este caso es Julián, el doméstico de las mansardas. La nocturnidad que presenta Pombo es un viaje catártico en el que el mayordomo de las mansardas va en busca de ese espacio para ser en un momento feliz, dejando libres esos deseos (homo)sexuales que le ahogan y le hacen infeliz. Para estos héroes pombianos, la noche y los parques son el lugar y el tiempo donde pueden salir de sí mismo por un momento y en el anonimato. Y el lugar donde por momentos logran ser felices.

Así lo vive y entiende Julián en el capítulo cuarto de la novela. Es la primera vez que el lector sabe dónde va, a qué y cómo vive ese viaje catártico a la satisfacción, liberación y transformación interior suscitados por una experiencia vital profunda inhibida: su homosexualidad no vivida y reprimida, y sobre todo culpabilizada. Julián va al Parque Agüero que cobraba o recobraba mala fama en relación a su nocturnidad y sus visitantes. Había luz salteada a la sazón. Y frecuentado por “gentuzas allegadas de las incontinentes sombras que iban y venían” (p.30). Al ser descubierto por un antiguo compañero de trabajo, Julián, lleno de miedo, culpa y remordimiento, huye del lugar. En casa, sereno y meditabundo, se reprocha por haber huido (p.31). Pombo muestra a un héroe (varón homosexual) atribulado y confuso, cuyo espacio ahoga, y cuya conciencia atenaza ferozmente.

En el capítulo veinte, el lector vuelve a saber, a través de un estilo indirecto libre, de los viajes nocturnos al parque Agüero del errabundo Julián. Su alma parece la de Isaías, cuando proclama: “Mi alma te desea por la noche para que ejecutes tu juicio” (Is 26,9). Unos meses después de aquél frustrado y culpable viaje al parque de las Adoratrices, se sabe que en la visita de ahora, Julián había sido visto en “circunstancias comprometedoras” (p.164). El compañero del Príncipe Alfonso, asiduo visitante de aquél sitio:

“le vio primero y esta vez en vez de vocearle, se limitó a observar [a Julián] oculto entre lo bojes. Y debió de observarle con interés, tanto por lo poco que esperaba verle en semejante sitio después de la fechoría del talón [...] como por el hecho de hallarse Julián acompañado y [...] abrazado como una lapa a su acompañante; ambos, para colmo de desfachatez y público escándalo, sentados en la bancada de mármol semicircular...” (p.165).

No todos los parques son un paraíso, como bien indica en su libro homónimo, A. Roig (1977). Soledad, ansiedad, tristeza, silencios, y sexo furtivo. Una denuncia de esas formas de intercambio de deseos encendidos, de vivir la sexualidad pero, sobre todo, a una forma de ser. Existencias angustiadas ante una forma de ser torcida. Una vez más, Pombo penaliza la (homo)sexualidad con la sordidez, el furtivismo, y la degradación. Pero, sobre todo, con mucha culpa, fruto del aislamiento, del miedo, y de la inaceptación. Los viajes a los parques nada paradisíacos son una inmersión de las relaciones inhumanas, degradantes, de falsa ternura y afectividad. Y porque se vive esa forma de ser en la marginalidad, la mayoría de las veces termina en tragedia. El viaje de Gonzalo Ferrer termina en tragedia: su muerte (*El parecido*); el viaje de Julián termina en tragedia: la entrega a la policía. Por tanto, el mal está en esa forma de vivir el ser, inaceptado, que lleva a la inautenticidad, a la desorientación y a la alienación. En esa insustancialidad, las situaciones de opresión y de sometimientos son frecuentes. La denuncia pomboiana es la superación de toda esa situación de postración y degradación.

Dejamos el mal y sus manifestaciones, y abordamos el bien con toda su fuerza, aunque apenas sea perceptible.

7.3.3.14. Las fuerzas del bien en la novela.

Los hombres no se dividen en buenos y malos. En cada uno coexisten siempre tanto el bien como el mal y casi no hay persona buena en la que no se manifiesta algún aspecto malo, así como no hay hombre malo en el cual no reluzca alguna pincelada de bien. San Pablo ya lo indicó en su día cuando escribe a la comunidad romana, describiendo esa lucha interior humana en la que el hombre no entiende el proceder que tiene, pues “no hago el bien que quiero, sino que obro el mal que no quiero” (Rom 7,19). Decimos, por tanto, que la presencia antinómica del bien y del mal, de la bondad y de la maldad, en una sola persona ha sido y es todavía motivo de reflexión y de representación en la literatura de todos los tiempos, así como en la religión. Y si es así, Pombo no podía ser menos que otros, como Dostoievski, G. Greene, Mauriac, etc. Pombo, como por ejemplo, G. Greene, recoge en sus narraciones ese doble filo peligroso de las situaciones, como la traición, la deslealtad, y todo un mundo amplio y complejo de sentimientos de culpa y arrepentimiento, y esa necesidad humana de elegir entre el bien y el mal.

Uno de los medios de que se sirve Á. Pombo para afirmar el bien, dentro de la escasa representación que éste tiene, consiste en la revelación del sentido del mal. Entendemos que con la representación de la fuerza destructiva del mal en su narración, ya está afirmando el bien. No cabe duda de que el sentido de sus novelas consiste en la afirmación del bien, a través de la

denuncia. La moral de denuncia de la novela que nos ocupa, *El héroe*, a nuestro juicio, no consiste solo en representar el mal a través de casos, de situaciones, y de intenciones, sino que la clave de la novela está en la propia historia, en la conciencia del lector dónde y cómo nace ese mal, y en la conciencia de los personajes de que se han equivocado; han caído.

En esta línea de denuncia del mal como afirmación del bien encontramos al personaje central, a nuestro juicio, Kus-Kús. Varios son los momentos de la trama en que el adolescente, bajo esa perspectiva platónica dual ser/parecer, entiende que no es lo que parece; que su camino ha sido un equívoco. La situación es el final de la trama, capítulo XXII. Eugenia en una situación desesperada, no sabiendo qué dice, y en un estado lamentable, habla con su sobrino que se ha interesado por su estado. Eugenia reconoce al crío su interés y agradece la preocupación. Es decir, buenas formas, buenas maneras, y en el fondo del corazón, una pésima intención. Por eso Kus-Kús indica a su tía:

“Yo no soy malo del todo, tía. No soy tan malo como crees, tanto no...” (p.188).

Kus-Kús vive la conciencia de su caída en la maldad, no hay en el signo alguno de arrepentimiento. No aparece la virtud como tal, sino la denuncia de algo. A esa afirmación, Eugenia responde como Montaigne a una serie de personas: Yo soy de aquellos a los que la imaginación avasalla”:

“–Yo no creo que seas malo, no lo creo, nunca lo he creído. Eres muy imaginativo... La gente cree que somos malos porque somos imaginativos...” (p.188).

La denuncia del mal como afirmación del bien también está en el reconocimiento de la realidad de uno. Kus-Kús es ese adolescente rico, tirano, en un mundo hecho a su medida, a su servicio, reconoce ante un mundo que se ha venido abajo, su verdadera realidad.

“[...] yo no soy ningún héroe ni puta falta me hace [...] a lo mejor el heroísmo de algunos, pensó, consiste en no poder por más que se empeñen, engañarse y yo soy de esos y el heroísmo mío [consiste] en la entereza de creer lo contrario y vivir en consecuencia; yo soy, yo soy, yo soy ...” (p. 201).

El sentido de este fragmento, del relato, reside indirectamente en la victoria del bien. La experiencia del mal en la conciencia del crío se transforma en una experiencia del bien. Ya no es necesaria una conversión final. El bien, aunque limitado, emerge bajo las facciones del mal.

La afirmación del bien también se hace presente en las formas y en la conciencia de otro de los personajes clave de la novela: Julián. Arrastra su carga de fatalidad como Eugenia o Kus-Kús. Este héroe es la figura de la que todos se aprovechan; es la víctima propiciatoria. Lo es de Kus-Kús, y también de Ester, y de toda una recua de personajes que aparecen en la narración. Sin embargo, hace acto de presencia en él la fortaleza, la ternura, la comprensión, y la cortesía.

Este galán epígono de Pepelín (*P*), pero en bueno, es capaz de enternecerse ante la infancia todavía incurtida y rasgada. Julián ante esa imagen delicada, angelical, del crío medio dormido, lo lleva de la mano hasta la cama, arropado por esas manos. El lector asiste a una enternecedora situación del criado hacia el pequeño amo. El relato es transformado a tercera persona para dar más sensación de objetividad, distanciamiento, y para crear un clima de ternura, envolvente, del lector con el narrador y los dos personajes: Julián y Kus-Kús. Es curiosa la impersonalidad del narrador al llamar a Julián, “el hombre”.

Kus-Kús “se dejó llevar de la mano hasta la cama, y se dejó arropar una vez dentro [...] Antes de apagar la luz de la mesita de noche, el hombre cubrió con la manta los pies del chiquillo que sobresalían un poco. Rozó uno de ellos, al cubrirlo, y le conmovió la nitidez aterida de aquel vestigio blanco de sus propios, pobres, recuerdos infantiles” (p.37).

Esa ternura y exquisitez con la que trata al crío, movido de la pasión amorosa hacia lo débil, indica que, en el fondo de su corazón, es un débil que se pone a la altura de otro débil como él. Julián es un ente que padece, por eso se compadece del crío y de más entes.

Ese talante misericordioso se hace patente y presente ante la inmisericordia y la agresividad de una Ester malvada que desea hacer daño. Ante esa caterva de valoraciones negativas (p.65) que Ester le impreca a Julián, éste responde con una mansedumbre evangélica, propia de una persona cristiana que pone en práctica la invitación mateana de “el que quiera pleitear contigo...” (Mt 5, 38ss). Es decir, Pombo directamente pone en palabras de Julián la caridad, frente al odio, esa virtud que tanto gusta al escritor.

“–¿Qué te hemos hecho todos, Esther, que me odias tanto a mí?” (p.66).

“El odio provoca discusiones, el amor cubre todas las faltas” (Pr10,12). El odio, según el libro de la Sabiduría tiene un origen satánico (Sb 2,24). Frente a él, el amor, cuyo origen es divino. La poética del bien se manifiesta a través del bien hacer y del bien querer. Es decir, caridad, antídoto contra el odio. Sabemos que los pecados contra la caridad son el odio y la envidia.

Con el primero se desea el mal al prójimo, o se entristece por sus bienes; y con la segunda, tristeza del bien ajeno, se considera al otro como mal propio, porque parece que rebaja la propia gloria y excelencia. El odio es uno de los pecados más viles, es señal de un alma ruin, totalmente contraria al evangelio. Nace de la soberbia y engendra odio, murmuración, difamación, la alegría del mal y la tristeza en la prosperidad. Julián representa la caridad, como lo harán después Gonzalo Ortega (*DI*) y, sobre todo, María, figura cumbre y heroína de la caridad (*MPI*). Ester es la representación del mal más palmario.

Cuando Julián es detenido por la policía, Pombo recurre a una imagen de la Escritura, del profeta Isaías, donde se destaca la mansedumbre, la humildad y la abnegación. “Fue oprimido, y humillado, y no abrió la boca. Como cordero llevado al matadero, o como oveja que ante los que la trasquilan está muda, tampoco él abrió la boca” (53,7).

“Y les vio a los dos, a Julián y a Manolo, bajar uno tras otro, las manos a la espalda. E iban entre guardias. E iba Julián después de Manolo, casi sonriendo...” (p.202).

Julián iba casi sonriendo. ¿Qué hace posible esta apertura del mal hacia el bien que desemboca en la alegría? Es, diríamos, la supremacía del principio del bien. La apertura del mal hacia el bien, y la victoria del bien sobre el mal comienza, entre otros aspectos, por la fuerza del amor. El amor es paciente, no se irrita, no toma en cuenta el mal, recuerda Pablo a los corintios (1Cor 13 4-5).

El amor lleva al perdón, y el perdón al amor. El perdón tiene que ver con la experiencia de las limitaciones propias y ajenas, de la inevitabilidad de los errores y de la realidad de algunas culpas. De la solidaridad en la culpabilidad surge la reciprocidad del perdón y la universalidad del amor. Esta experiencia creemos que la tiene Julián cuando, detenido por la policía, ante Kus-Kús:

“se paró en seco y dijo: Perdóname si puedes, te he desilusionado. Y le miró a los ojos [...]” (p.202).

Julián responde ya no solo a la prerrogativa cristiana de amor y de perdón, sino también, como enseña Dostoievski a través de Zósima cuando habla a Aliosha en *Los hermanos Karamazov*, que si cada uno asume la responsabilidad de reconocerse culpable de los errores propios y en parte de los extraños (Levinas), desde esa postura se está en condiciones de amar a los otros no solo en el bien sino también en el mal; no solo como persona, sino

también como pecador. De este modo se está en condiciones de perdonar todo a todos sin juzgar ni discriminar. El perdón es un acto de amor.

En esa línea, Manolo también invita a Kus-Kús a perdonar a su tía.

“-¡Joder, pues la perdonas y a tomar por el culo! ¿Es que no la puedes perdonar o qué? (p.200).

Manolo, a pesar de su simpleza y sencillez, ve el perdón como un acto virtuoso. En el perdón y con el perdón, la fuerza del mal, de la negación, es vencida por la potencia del amor. Sin embargo, cuando no se ha experimentado ese amor, la fuerza del mal se apodera, y emerge con toda su potencia destructora. Kus-Kús opera de esta manera; Manolo, por el contrario, lo hace desde la fuerza y potencia del amor y del perdón. Kus-Kús llevado por la fuerza del mal, de la desafección, indica:

“-Yo no os perdono a ninguno, hijos de puta” (p.200).

La energía del amor que opera por el perdón, crea en el que perdona, en el hombre, nuevas condiciones donde las leyes del mal, la negación, ya no son aplicables, ya no imperan. Por eso el amor salva, frente al desamor, al mal, que condena. Amando se perdona al pecador y se le redime. Por consiguiente, por el amor y el perdón el mal es derrotado y negado. Desde esta perspectiva, Kus-Kús se condena él mismo. Es decir, Kus-Kús se queda en el infierno, entendiendo por tal, según indica el propio escritor, parafraseando a Luis Cernuda, “el cielo y el infierno los hacemos aquí con nuestros actos”(D. Ródenas de Moya, 2001). El infierno son los otros (Sartre). Los actos del crío han llevado al propio adolescente a convertir las mansardas en un infierno; y al infierno en las relaciones: Eugenia termina trágicamente con la muerte, Julián y Manolo, detenidos por la policía.

Manolo es uno de los personajes secundarios de la novela. Muchacho elemental, pero buena persona, pues trata con respeto a tía Eugenia. Icono erótico para Eugenia y Kus-Kús. Dependiente de la tienda de ultramarinos “La cubana”, traía a mal traer a todos, desde Josefa, hasta Kus-Kús, como se ve en el capítulo último (p.192 ss). En ese diálogo que sostienen Kus-Kús y Manolo, se dan dos planos muy interesantes: uno, el crío utiliza uno en el que domina la intencionalidad, la doblez, el orgullo y la fanfarronería, amén de la coquetería, como si fuera una mujer. Manolo, el otro. En éste predomina la sencillez, la honestidad, la simpleza, la transparencia del alma, diríamos:

“-¡Cómo eres, joder! ¿Yo te he hecho algo? A ti no te he hecho nada, que yo sepa. A ver, ¿te he hecho algo yo? (p.193).

Manolo, dada su sencillez, no se da cuenta de lo que dice; no logra alcanzar la doblez de la intención del crío con esas palabras. El crío le toma la palabra de “no te he hecho nada” en una dirección contraria al sentido expresado por Manolo. Éste no ve más allá. Aquél, el crío, va más allá con “hacer algo”. Kus-Kús contesta:

“Y por eso mismo, porque tú conmigo no tienes que ver nada, pues eso...”
(p.193).

Manolo, en su sencillez, es capaz de ofrecer perdón y de sentirse mal ante las groserías y la ordinariez de Kus-Kús. En la conversación en la escalera entre el hipermacho y el crío, éste queriendo ser más mayor de lo que es, aparentar ser más de lo que en realidad es, recurre al lenguaje soez, entendemos que está imitando. Manolo no tiene ningún reparo en rectificarle: “¡Qué tío más guarro eres! No he visto tío más guarro, palabra” (p.194). Y le hace una observación: “Hablando pareces más viejo de lo que eres” (ibid).

7.3.3.15. ¿Qué es *El héroe de las mansardas...*?

El mundo que fragmentariamente asomaba en *Relatos sobre la falta de sustancia*, presente en *El parecido*, aparece nuevamente en esta novela: *El héroe de las mansardas de Mansard*. En ella, Pombo vuelve a recrear un mundo propio, el pasado personal y familiar, censurado, por tanto, no vivido.

Novela de protagonista doble: un niño en tránsito a la pubertad, Nicolás, llamado Kus-Kús, y Julián, un joven cuya existencia anda un tanto desorientada. La relación que se establece entre el amo y el criado es asimétrica, como en las anteriores novelas. Nicolás está en un punto de su vida donde la identificación con el otro es fundamental, de ahí saldrá lo que será en el futuro. Julián va a la búsqueda de una identidad e integridad nada fáciles, en una personalidad insustancial donde la inhibición de su (homo)sexualidad le crea infelicidad. Vive su sexualidad más en la ensoñación que en la realidad. El joven amo busca también modelos de identidad con los que identificarse, ya que los referentes principales, sus padres, están ausentes. Por tanto tiene que salir a buscar aquello que no encuentra en los suyos y en su casa. En esa búsqueda de identidad y de acogida, va encontrando diversas formas de ser, de las cuales recoge lo insustancial. Julián le aporta una vida culpabilizada, inasumida, y llena de remordimientos. Eugenia fantasía, sensualidad, doblez y provisionalidad. Porque según ella, todo se presenta como antepenúltimo. Y los otros de abajo, meros dobles de los de arriba, aquello de lo que carecen: sustancia. A través de estas vidas en busca de sentido e identidad, surge una pregunta implícita del autor Pombo: ¿el hom-

bre nace o se hace? Pregunta, por otra parte, muy antigua. Es decir, el mal radical kantiano, ¿se nace con él o se va formando en tanto en cuanto se va viviendo? La respuesta de Pombo es que se va haciendo uno, como Lázaro se hace al cate de vino, diariamente. Solo que una pregunta aparece implícita, por parte del autor, pregunta kantiana: qué se puede hacer, ¿todo? ¿Qué se debe hacer? En esta dialéctica de ser, Pombo irá respondiendo que no todo es válido. El ser auténtico que defiende Pombo, sea hetero u homosexual, es aquél que tiene que bregar con lo que es. Su ser-en-el-mundo (homo)sexual o heterosexual, ha de ir hacia la autenticidad, a través de unos valores, desarrollados en una forma de vida concreta. La orientación ética no está ligada al sexo. Al contrario, desligada del sexo. En esta novela, tanto los homosexuales como los heterosexuales no viven tal cual son, son igual de abyectos en su vida y en su relaciones humanas. La única diferencia entre unos y otros es que el heterosexual, Eugenia, no vive angustiada, ni inculpada, por el miedo al sexo, cosa que los homosexuales, Julián y Kus-Kús, sí viven angustiados y sobrecogidos por la culpa y el sexo. El mal nace, por tanto, cuando cada uno de los héroes no vive en coherencia con lo que es, y busca ser lo que no es. Por eso los héroes pombianos homosexuales viven marcados por esa culpa kierkegaardiana.

Novela de relaciones triangulares, y asimétricas, como en el ciclo del exilio, y en la anterior novela, *El parecido*. Pombo repite los esquemas desarrollados en la novela anterior, y en algunos de los cuentos de *Relatos*, sobre todo el de “Tío Eduardo”. En éste, hay un narrador joven que está fascinado y celoso de Ignacio porque tío Eduardo está enamorado de él. El esquema es Narrador anónimo-tío Eduardo-Ignacio. Éste chantajea emocionalmente a su tío, y hace de él lo que quiere. Relación entre víctima y verdugo. Novedad. Pombo recurre al mundo gay donde la preferencia por la heterosexualidad se manifiesta en el homosexual. Eduardo quiere seducir a su sobrino Ignacio aparentemente heterosexual. En el parecido se da una situación similar. Hay un narrador que está preocupado por tío Gonzalo, el cual está destrozado porque su amor platónico, Jaime, ha muerto. Esquema: Narrador-tío Gonzalo-Jaime. Vuelve a aparecer el chantajista, en este caso, Jaime. El joven chantajea al mayor. Y por otra parte, el homosexual tiene a conquistar al heterosexual, eterna lucha en el mundo gay. Nueva aparición, por tanto, víctima-verdugo. Y en la novela que nos ocupa, *El héroe*, el esquema se repite. Kus-Kús, el narrador, queda fascinado por el hipermacho, Manolo, y Julián. El esquema del chantaje se repite, solo que invertido. Ahora es el pequeño el que chantajea a los adultos, Julián y Manolo. Y es otra vez el precoz homosexual el que intenta seducir al heterosexual. Amén de este esquema triunviros, en la novela de ahora, por un lado está Eugenia- Kus-Kús-Julián; por otro, Julián-Ester-Rafaél; y por tros, Kus-Kús-Eugenia-Manolo, Kus-Kús-Mercedes (la abuela)-la Villacantero. En todos ellos, Kus-Kús apa-

rece como aglutinador. Relaciones en que la palabra es importante, por lo que dicen, por lo que se dicen y por lo que omiten. Se habla de todo y de todos; se cuentan historias de amantes, gigolós, con elocuentes fantasías, que trasladan a los personajes, Eugenia y Kus-Kús a mundos ideales, soñados, ante una realidad cruda no asumida. En esta galería de personajes, Kus-Kús, como centro y seña de esas triangulaciones, se convertirá en el confidente de unos y de otros, depósito de experiencias, secretos y confidencias que explotará en su propio beneficio. Por tanto es una novela en la que la palabra mal empleada traerá consigo mal, manifestado a través de una serie de formas: degradación, separación, y muerte.

Si en la novela anterior, *El parecido*, Pombo insinuaba una (homo)sexualidad latente, Gonzalo, el anónimo narrador, vivida más en el interior de cada uno y, por tanto, soñada en *El héroe* Pombo da un paso al frente e introduce una (homo)sexualidad vivida, aunque no asumida. Julián lleva sus ardientes deseos al parque Agüero de esa ciudad norteña para satisfacerlos; Kus-Kús, a pesar de su niñez, en su casa, con Manolo. En ambos casos, Pombo vuelve a frustrar la satisfacción de los mismos. El padre nutricio (Pombo) castra a sus pródigos hijos con el azote del no. Si la abyección y la sordidez forman parte del mundo de la (homo)sexualidad de la noche en *El parecido*, en *El héroe* vuelve a aparecer, con menos intensidad.

Ortega y Gasset indicaba que el yo era fruto del yo y de las circunstancias. Con una reiterada voluntad, Pombo vuelve, como en la literatura anterior del exilio y *El parecido*, a encerrar a los personajes en espacio y en sus propias circunstancias. El espacio cerrado, agobiante, vacuo, muchas veces, será el símbolo de una conciencia vacua, atormentada, monótona y aislada, llena de miedo y culpa. En las vidas de este microcosmos predominará, por tanto, la monotonía y el aislamiento, símbolos de la vida aislada y, en cierta manera, monótona también, de su autor: Pombo. En esas formas de ser-en-el-mundo hay estancamiento e incapacidad para adaptarse al tiempo en que están (Eugenia). Hastío y frustración en las insustanciadas existencias; encierro y soledad. Los héroes giran y giran (giróvagos) en su conciencia sin salir de si hacia una solución de su devenir. Ahí radica la insustancialidad, y el mal. De ahí que la novela sea una narración de espacio cerrado y circular, y narración de ensoñaciones de vidas y de sexualidades.

Dos mundos son narrados totalmente divergentes: los de arriba y los de abajo. Éstos imitan a los de arriba. Los de arriba están representando a la alta burguesía en decadencia. La burguesía, la familia burguesa con su estilo de vida, sus formas de relación y sus ritos de paso. Las figuras de Kus-Kús y Eugenia serían sus símbolos. Los de abajo, la clase obrera, representada por el servicio de las mansardas. El mundo de engaños, intrigas, perversiones, y licencias, son narradas con puntos y comas. Y dentro de todo ello, el despertar (homo)sexual de un adolescente, y la malévola precocidad

de sus acciones. El mal estructural se expande con las acciones de cada uno. Y esa expansión afecta a cada uno que se incorpora al mundo infestado de mal. Nicolás es el ejemplo de ese niño que va aprendiendo de unos y de otros a ser malo en las contrariedades, disvalores, incongruencias, miedos, culpas, angustias, deseos, fantasías, etc, de todos y de cada uno. Dada la maldad del crío, algún crítico ya ha calificado *los niños demonio* de Á. Pombo.

7.3.4. *El hijo adoptivo* (1984).

7.3.4.1. Introducción.

La novela *El hijo adoptivo* (1984)¹⁰⁸ apareció en la palestra literaria merced al tercer puesto otorgado como finalista, según nota en la propia novela, del I Premio Herralde de Novela, premio que se le concedió a la obra: *El héroe de las mansardas de Mansard*, del propio Álvaro Pombo. El novelista ganó el premio y, paradójicamente, quedó finalista junto con Paloma Díaz-Mas y la novela: *El rapto del Santo Grial*, Walter Garib, y la novela: *De cómo fue el exilio de Lázaro Carvajal*; y Enrique Vila-Matas y la novela: *Impostura*. La novela es el tercer relato corto (140 pp.), dentro del ciclo de la insustancialidad, iniciado con la novela *El parecido* (1979). La novela fue publicada en la Editorial Anagrama (colección Narrativas Hispánicas, Barcelona) en 1984. Los críticos literarios vacilan en la fecha. Algunos toman como referencia 1983 (V.R. Holloway), el resto la edición de 1984, como Masollier Ródenas J. A; W. J. Weaver; García Galiano, Á; Azancot, L.; y Martínez Expósito, A, y A. Blanch¹⁰⁹. Nosotros nos sumamos a los segundos.

La novela que nos ocupa no es precisamente una de sus obras más conocidas y alabadas, sino más bien ignorada, como lo fue *Relatos* en su día, el cual empezó a ser reconocido después del galardón del 1^{er} Premio Herralde de novela. De todas formas hay que recordar que Álvaro Pombo no es un novelista accesible a todos, por su temática y tratamiento del texto. En su día fue calificado de escritor “secreto” (J. Alfaya), y secreto parece que sigue todavía, al menos en España. Por ejemplo, en tres artículos de J. Oleza¹¹⁰ solamente aparece en uno, en “La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo” (1993)¹¹¹. En él, lo hace con las novelas: “*El parecido* (1979)” y “*El metro de platino iridiado* (1991)”. En el resto de los trabajos: “Al filo del milenio: Las posibilidades de un nuevo realismo” (1994)¹¹², y en “Un realismo postmoderno” (1996)¹¹³, síntesis de los dos anteriores, no se hace referencia al escritor. En un artículo sobre “Las novelas de la democracia”¹¹⁴, varios críticos literarios opinan sobre las principales novelas escritas a partir de 1975. Sólo J. Gracia se refiere al novelista en el artículo: “La libertad ha es-

¹⁰⁸ Manejamos la edición de Álvaro Pombo, *El hijo adoptivo*, Barcelona, Anagrama (Narrativas hispánicas), 1984. A partir de ahora citaremos por esta edición.

¹⁰⁹ Blanch, A., “El hijo adoptivo. Salvarse por la palabra”, en *Reseña*, n° 150 (mayo-junio, 1984)12.

¹¹⁰ El Dr. Oleza es Catedrático de Literatura española en la Universidad de Valencia.

¹¹¹ En *Compás de Letras*, n° 3 (1993)113-126. La referencia al escritor aparece en la p. 114.

¹¹² En *Diablotex*, n° 1 (1994)79-106.

¹¹³ En *Ínsula*, n° 689-590, *El espejo fragmentario* (1996)39-42.

¹¹⁴ Cfr. El reportaje: AA.VV., “La dictadura, 30 años después. Las novelas de la democracia”, en *El París. com*,

http://www.elpais.com/articulo/semana/novelas/democracia/elpeputec/20051112elpbabese_6/Tes,
, fechado en 12/11/2005. Consultado el 16/10/11. A partir de ahora aparecerá como: “La dictadura...”.

timulado”¹¹⁵, con la novela *El metro de platino iridiado*. Para el resto de los críticos como N. Catelli¹¹⁶, F. Valls¹¹⁷, C. Guillén¹¹⁸ y R. Conte¹¹⁹, Álvaro Pombo no existe.

¹¹⁵ "La libertad ha estimulado" Los últimos treinta años no han sido inferiores en la imaginación e invención de novelas con respecto al pasado. Me parece incluso que la experiencia de la libertad y la profesionalización del escritor (inéditas por tanto tiempo y para tantos en nuestra historia) han estimulado la indagación glotona e impúdica de los novelistas en sus mundos morales (es decir, mentales). La riqueza del mercado democrático (capitalista en versión socialdemócrata) ha agudizado la conciencia del oficio, la lucidez sobre los resortes y mecanismos literarios, hallando allí, en esa aventura individual, el espacio para construir novelas únicas (ni intercambiables ni semejantes aunque sí hermanas de época). La pluralidad de personalidades novelescas fuertes es una razón optimista para valorar la novela actual y desde luego no sirven el arrasamiento de la exigencia estética ni el dominio opresivo de la vulgaridad (lo opresor fue otra cosa ya remota, el subdesarrollo franquista) como patrones descriptivos de esos treinta años. Al menos no valen en el caso de los novelistas que selecciono y de una docena larga más de nombres activos en esas mismas fechas. Reunir dos títulos tan recientes como *Soldados de Salamina* (2001) y las dos entregas de la todavía inconclusa *Tu rostro mañana* (2002 y 2004) no es exactamente una provocación (es una confidencia) y aspira a subrayar el criterio expuesto arriba: la vertiginosa velocidad del uno, taraceada de sutilezas, indicios y pistas sobre sus asuntos de fondo, casi es el mejor espejo para admirar la aptitud envolvente e hipnótica del narrador que se ensimisma y demora, sin que ni Javier Marías ni Javier Cercas eludan abordar asuntos cruciales de orden moral, de economía moral y ética, con pretextos de evocación histórica. De esas ecuaciones trataba *El testimonio de Yarfoz* (1986), de un autor renuente al género, como Rafael Sánchez Ferlosio, y sin embargo magistral inventor de un mundo pensado y especulado; todo lo contrario que la tensión dramática y la densidad emocional de *Un día volveré* (1979), de Juan Marsé, asistida de esa mirada desmitificadora, cruda y tierna a la vez, que en manos de Álvaro Pombo opera en otros ámbitos más intimistas, entre pliegues sentimentales bañados de un humor esquivo, que no borra la amargura de las vidas reinventadas en *El metro de platino iridiado* (1990),” Gracia, J., “La libertad ha estimulado”, en *La dictadura...*, o.c., p.2.

¹¹⁶ "Síntomas de la apertura" *El amor es un juego solitario* (1979), de Esther Tusquets; *La tribada falsaria* (1980), de Miguel Espinosa; *Herrumbrosas lanzas* (1985), de Juan Benet; *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), de Enrique Vila-Matas, y *Punto de fuga* (1986), de Alejandro Gándara. Ni cuentos, ni diarios, ni memorias, ni autobiografías. Sólo novelas, el género más lábil, más flexible, más amenazado, más resistente. Y no están por una sola razón, sino por varias. O porque son síntomas de la apertura del periodo inmediatamente posfranquista; o indicadores de la continuidad de la vanguardia española; o cristalización antirrealista de una escritura fundacional y, a su pesar, también vanguardista; o modelo de la reinención posmoderna de la ficción moderna; o expresión novedosa y precisa de maestros europeos inesperados. El mapa es insuficiente, y lo que queda fuera probablemente sea tan demostrativo o seductor como esta elección”, Catelli, N., “La dictadura...”, o.c., p.1.

¹¹⁷ Cfr. “La mejor prueba de la calidad de la novela española en castellano en estas tres últimas décadas son los títulos que podemos escoger: *Antagonía (1973-1981)*, de Luis Goytisolo; *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza; *La orilla oscura* (1985), de José María Merino; *Corazón tan blanco* (1992); *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza*, de Javier Marías (2002); *La fuente de la edad* (1986), y la trilogía *El reino de Celama* (1996-2002), de Luis Mateo Díez; o el conjunto de obras sobre las patologías de la escritura, de Enrique Vila-Matas (de *Bartleby y compañía* a *Doctor Pasavento*, 2000-2005). Lo que me ha interesado en estos libros, más allá de su indiscutible singularidad, ambición y acierto, es cómo partiendo de diversas tradiciones literarias, en la de su propia lengua o en la de las cada vez menos ajenas, han logrado ir más allá. En todas ellas hay búsqueda e insatisfecha exploración a partir de un lenguaje y unas estructuras heredadas que no podían seguir vigentes. Es gratificante la evidente variedad de registros desde lo que podría denominarse realismo complejo al experimentalismo o la poética de lo fantástico”, Valls, F., “La realidad desbordada”, en “La dictadura ...”, o.c., p.1.

¹¹⁸ Claudio Guillén *Herrumbrosas lanzas*, de Juan Benet; *Reivindicación del Conde Don Julián*, de Juan Goytisolo; *Corazón tan blanco*, de Javier Marías; *Diario de 360°*, de Luis Goytisolo; *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina, y *Fantasmas de invierno*, de Luis Mateo Díez. Las novelas españolas han superado con insólita fuerza de originalidad los esquemas narrativos y sociales de la novela tradicional. Las geografías ficticias, el sentido crítico de la historia reinventada, el vivir como narración, la extrañeza y el desarraigo en el espacio, la variedad genérica de la plurinovela; son algunas de las aportaciones que han hecho posible un altísimo nivel de calidad literaria y humana”, Guillén, C., “Superación de la novela tradicional”, en *La dictadura...*, o.c., p.1.

Se trata de un autor sensible y permeable a la época, modos de la narrativa actual, y con disposición a la experimentación. Su narrativa es heterogénea; a veces intimista, otras histórica, y otras postmoderna. Todo ello sin renunciar a un modo personal de narrar. Estos aspectos hacen, junto con el estilo, un narrador único y original. Álvaro Pombo está clasificado dentro del realismo subjetivo (psicológico). Este realismo consiste en una forma de “mirar el mundo” tan personal que combina “lo piadoso y lo irónico”, con la reflexión ético-moral (Mainer, 2005)¹²⁰. El peso moral es uno de sus elementos constituyentes en su narrativa. Hemos dicho que Álvaro Pombo personaliza la realidad, convirtiéndola en un modo de ser de su narrativa. Ahí radica su originalidad, su novedosa forma de escribir. En su intento de trazar los rasgos de la novela actual, J. Oleza¹²¹ expone la aparición de un nuevo realismo postmoderno, el cual refleja la realidad desde una perspectiva relativa, subjetiva y personalizada. Una realidad vista y narrada desde el punto de vista y voz de un personaje determinado. Se trata, por tanto, de reconducir la narración hacia la realidad (vida), siendo conscientes de la insuficiencia de mantenerse en la pura ficción. La narrativa pombiana responde a estas prerrogativas.

Por otra parte, bien es sabido que Á Pombo es ageneracional por muchas razones, entre ellas, su exilio en Londres y la singular visión que da al mundo narrador. Si bien estos aspectos le singularizan, bien es verdad que su narrativa no solo recuerda y recoge en muchos momentos rasgos de Unamuno (Masolivier Ródenas), y de Benet, sino también, y a nuestro juicio, Valle-Inclán, Galdós, sin olvidar aspectos de la corriente postmodernidad

¹¹⁹ "Treinta años cuesta abajo" *Lo que doy es un puñado de excepciones, más que de intenciones. Verdes valles, colinas rojas* (2004 -2005), de Ramiro Pinilla; por fin la gran novela vasca estalla en una obra que con un acento épico, fantástico y mitológico retrata con acentos realistas el último siglo de la vida de su país. Interminable, imborrable e inolvidable. **Paradoja del interventor** (2004), de Gonzalo Hidalgo Bayal; un profesor de Instituto, seguidor de Sánchez Ferlosio -y de la Biblia, Kafka y Juan Benet- traza una parábola sobre la condición humana, miserable, falta de amor y profundamente simbólica y real. **Ladrón de lunas** (1998), de Isaac Montero, premio de la Crítica ya lejano y semiolvidado, es el autor de una de las mejores novelas sobre nuestra Guerra Civil, donde duplica la humanidad para adaptarse mejor a la escisión de las dos Españas que nos siguen helando el corazón. **Esta pared de hielo** (2005), de José María Guelbenzu; recuperación de un alto escritor que parecía extraviado en los subgéneros, y que ahora se enfrenta al problema de la muerte a través de la experiencia del más allá y en un diálogo con Cerbero, el Diablo y la sátira actual cargada de crítica y cultura. **La conquista del aire** (2001), de Belén Gopegui, una fábula contemporánea que muestra cómo el influjo del dinero opera transformando los amores, las amistades y los comportamientos humanos", Conte, R., "Treinta años cuesta abajo", en *La dictadura...*, o.c., p.2.

¹²⁰ Cfr., Capítulo "10. Introducción al realismo de Álvaro Pombo", en Mainer, J. C., *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 20-05, pp.261-288, la página que citamos es la nº 263. Este capítulo está recogido en "Álvaro Pombo", en *Cuadernos de narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp.17-40.

¹²¹ Para apoyar su argumento, Oleza se apoya en los narradores A. García Morales, L. Ladero, M. Díez, M. Molina, V. Montalván y J. Marías, de los cuales saca unas características comunes que posibilitarían un nuevo realismo postmoderno. Á. Pombo no aparece en el listado de narradores. Oleza, J., "Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo", o.c., p.105. También en Rico, F., *HCLE, 9/1 Los nuevos nombres: 1975-200. Primer suplemento. Jordi Gra-cia*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 265

europea¹²². En la obra de Benet lo personal desplaza a lo colectivo, como así lo encontramos en Pombo, de igual modo hay en el texto benetiano reflexión metaliteraria, como la hay también en el texto pombiano. De la misma manera que los rasgos esperpénticos de Valle, Pombo los hace suyos en sus narraciones, predominando los zoomorfismos, así como cierta estructura de la prosa. De Galdós recoge el realismo, el costumbrismo y la caracterización de muchos de sus personajes. En cualquier caso, Pombo hace muy suyos esos rasgos tanto benetianos, valleinclinascos y galdosianos, como europeos, de tal manera, que se ha calificado de insólito, de escritor secreto, y otros muchos calificativos.

Hecha la introducción veamos qué dice la crítica en torno a la novela y cómo se ha recibido en los círculos literarios.

7.3.4.2. La crítica textual y la novela.

La narrativa pombiana es adjetivada como de difícil clasificación, porque hay rasgos de experimentalismo y de postmodernidad. El juego entre realidad y ficción, entre lo imaginado y lo escrito, lo soñado y lo leído, por ejemplo en *El hijo adoptivo*, han suscitado esta clasificación. Para el crítico Holloway, la novela es un claro ejemplo de postmodernismo, y dentro del corpus novelístico de Pombo, así como del grupo de literatos que ha estudiado el crítico, esta novela es la más “metaficticia”¹²³. La novela viene a ser, según Holloway, “un laberinto postmoderno de espejos en el que la existencia y constitución del sujeto son escritas y se escriben en un círculo que nunca plantea un centro estable del yo”¹²⁴. G. Sobejano¹²⁵ ve en *El hijo adoptivo* un “estudio del mal y del hombre débil arrollado por el mal”, parafraseando al protagonista de la novela, a través de una narración a la búsqueda de “ilusión de realidad”, e “ilusión de sustancia” (p.95). Y Wesley J. Weaver ve nuevamente “la crónica de un fracaso que conduce a un estado insustancioso” (2003, p.71). ¿Cuál? El de giróvago. Como en las novelas precedentes, los personajes dan vueltas y vueltas sobre sí mismos, evitando afrontar las situaciones. Hay un desajuste entre el “ser” y lo que “aparentan ser”. En esa tensión no se acaba de ocupar “el sitio debido”. Por eso, y parafraseando al

¹²² Pombo estaría dentro de la corriente posmoderna, según Travers, al incluir en su narrativa una preocupación ética, sobre la identidad, la pérdida o la muerte. Cfr. Peiró, P., *La novela española de los noventa. Alternativas éticas a la postmodernidad*, Madrid, Pliegos, 2002, pp.10-11.

¹²³ El profesor Holloway califica de postmodernas, además de *El hijo adoptivo* de Álvaro Pombo, las de J.J. Millans, J.M^a Merino, E. Mendoza, Guelbenzu, M. Mayoral, S. Espejo, en *El postmodernismo...*, o.c., p.104.

¹²⁴ Holloway, o.c., p.115.

¹²⁵ Cfr., en *La novela ensimismada (1980-1985)*, p.9,

propio autor, “quien fracasa es culpable de su propio fracaso [...] El fracaso siempre depende de nuestras propias elecciones”¹²⁶.

La novela *El hijo adoptivo* es calificada de “insólita” por L. Azancot¹²⁷. ¿En qué consiste esa valoración? Si nos atenemos a la acepción de la RAE, algo “insólito” es algo “raro”, “extraño”, o “desacostumbrado”. *Relatos* fueron valorados como “raros” por algún crítico (Aranguren). Años después, otra novela, la tercera de Pombo, vuelve a ser calificada de “rara”. ¿En qué consiste esa rareza? Los argumentos para subrayar tal adjetivación consisten, a juicio de Azancot, son varios. En primer lugar se destaca la presencia, *in absentia*, de su autor en el fondo de la narración. Á Pombo “existe espiritualmente”. Pombo, como lo hace Julián (*HMM*), ha aprendido a desaparecer en la narración. El segundo argumento consiste en destacar la “visión” del “mundo tan personal” que ofrece el escritor al lector. Visión, por otra parte, enraizada en “una tradición muy antigua”. Esta militancia cultural hace de la novela, *El hijo adoptivo*, una narración sapiencial. A saber: “da respuesta a algunos de los grandes problemas del hombre de siempre”. A través de esas respuestas, Á. Pombo responde, a su manera, a algunas de las grandes “angustias del presente”. Y el tercer argumento defiende que el escrito es una reflexión sobre la escritura; es decir, una metanovela o metanarración. A través de esa reflexión metaliteraria, la narración (instrumento) sirve al novelista como el “espejo donde su vida profunda pueda verse reflejada”. Por todo ello, y a juicio de Azancot, el escritor Pombo es un narrador con “pocos parejos” en el mundo literario.

El crítico Masolivier Ródenas sitúa la novela que nos ocupa en una tradición literaria de los años 70, sin embargo, no puede hablarse de un realismo al estilo de Sánchez Ferlosio, Martín Santos, y Goytisolo. Está en ella sin ser heredero de ella; es tradicional sin militar en ninguna tradición. Paradoja pombiana. Pombo posee unos rasgos comunes a los narradores españoles contemporáneos, pero se distancia de ellos en la formación, en las lecturas y en los contextos de la acción. La obra literaria pombiana –poesía, novela, cuentística– pertenece, en todo caso, a una tradición propia que le singulariza y caracteriza. Martín Herrero, en el cuento “El regreso” (*R*) clarifica de alguna manera el estilo narrativo del novelista, y la tradición a la que podría pertenecer. Pombo “ha ido configurando sus propias manías y anomalías en gestos de personajes ninguno de los cuales es heroico”.

En esa original y singularidad literaria hay que ubicar la novela *El hijo adoptivo*, en la cual se subraya esa misteriosa dimensión ficticia del ser humano, dimensión que, por otra parte, cobra vida en la escritura. Pombo

¹²⁶ Entrevista de Fernández J., a Álvaro Pombo en “Creo que quien fracasa es culpable de su propio fracaso”, en *Tribuna complutense*, n1 49 (23 de enero, 2007)17.

<http://www.ucm.es/cont/descargas/prensa/tribuna974.pdf>

¹²⁷ “El hijo adoptivo” en *ABC Sábado cultural*, 7-julio-1984, p. X.

viene a expresar a través de estas historias la necesidad humana de verse reflejado, en lo que es, en ese espejo que es la literatura para poder superar esa realidad que es el hombre. Escribir es ser, siendo. Así asistimos los lectores a una crónica personal –del propio Pombo– de sus sombras humanas, e inquietudes literarias un tanto platónicas: desdoblamientos, “la relación entre lo real y lo irreal, entre lo interior y lo exterior, las referencias a la religión, la soledad positiva y negativa, la falta de sustancia”. Recordemos que Pancho se va encontrando así mismo en tanto en cuanto va relejendo las carpetas de su madre. “Toda mi vida ha sido en vano” indica el narrador. El lector asiste a la narración novelada de una vida vivida como un fracaso. En el texto, pues, encontramos fabulación, reflexión, textualidad, un reclamo ético, unas dosis de humor e ironía, y una denuncia antropológica, sociológica y religiosa, a las que el novelista nos tiene acostumbrados.

El profesor A. Martínez Expósito se acerca a la novela que nos ocupa desde la culpa. La reflexión está enmarcada en el entorno de la crítica queer. Esta novela es de interés para Martínez Expósito por su temática homosexual. La orientación (homo)sexual del protagonista, Pancho, es vivida desde la enfermedad y la culpa, amén del simbolismo homosexual recurrente del escritor. Los homosexuales pombianos, en este caso Pancho, viven su vida personal y social desde la vergüenza y la culpa, en muchos casos religiosa. Los personajes viven unas relaciones turbulentas, como bien ha desarrollado el escritor en novelas y cuentos anteriores, tales como “Tío Eduardo” (*R*), Ignacio y Eduardo; en *El parecido* (1979), Jaime y Gonzalo; en *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), Kus-Kús-Julián y Manolo. Ahora entre Pancho, su antiguo secretario y el hijo de éste. Desarrolla también el tema recurrente con tintes éticos, interior/exterior, donde se vuelve a subrayar la opción moral a la hora de elegir entre estar dentro o fuera. En esta novela vuelve aparecer la temática de los niños homosexuales y luciferinos pombianos. Para el profesor aparecen dos mundos contrapuestos: realidad frente a ficción. El mundo de la ficción, del ideal, y estético de Pancho, y el mundo real, pragmático, material y sin gusto de su antiguo amante y el resto de los personajes. El mundo interior “decadente de la casa”, de la conciencia de Pancho, y su estirpe literaria, y el “mundo exterior indescifrable”. Además, Martínez Expósito ve dos formas de comportamiento vital y sexual antagónicas. Por un lado, “la baja picaresca del prostituto espabilado de tradición realista”, así como “lo luciferino, vampiresco y fatal de tradición romántica”, estereotipos representados por el amante de Pancho, y por otro, (p.174).

El hijo adoptivo es la tercera novela de Álvaro Pombo, y pertenece al ciclo de la insustancialidad. Si en las anteriores: *El parecido*, y *El héroe de las mansardas de Mansard*, el protagonismo narrativo recaía en un hombre joven –*El parecido*–, en un adolescente –*El héroe*–, en ésta, no; es un adulto, un cuarentón, Pancho. En la primera se meditaba sobre la muerte de ese

joven y la imagen que tenían de él cada uno de los que le rodeaban. Es decir, la imposibilidad de conocer a una persona. En la segunda, la meditación es metafísica: el origen del mal. En ésta, tercera novela, se medita sobre la dificultad de conocerse uno mismo. La narración es la historia de una vida fracasada. Es la persona adulta con sus peculiaridades, la que va desgranando hoja tras hoja las vicisitudes de una vida malgastada. Tío Gonzalo, en la primera novela, sublima su genitalidad bisexual, proyectada sobre su sobrino Jaime. En esta tercera, Pancho también sublima su (homo)sexualidad, volcándose sobre la literatura. ¿Está indicando Pombo que hace lo mismo con la suya?

La trama central de la novela que nos ocupa es la historia de una desorientación existencial de Pancho, el protagonista-narrador. Dos historias unidas por la escritura. La historia de dos escritores más o menos orgullosamente inéditos, una madre ya difunta y su hijo Pancho, aislados en una decrepita casa de campo, en el norte de España, no lejos del mar, y atendidos por una anciana e insondable criada. Irrumpe el pasado, un pasado oscuro, en forma de inesperada visita de un hombre que quince años atrás fue secretario de Pancho durante breve tiempo, hasta ser misteriosamente despedido por la madre. Poco después, un niño, hijo de ese hombre, se instala en el caserón... y las consecuencias de ese pasado empujan a la novela a un final trágico, irónico e insospechable. Pancho busca en todo momento legitimar su existencia.

A nuestro juicio, *El hijo adoptivo* se compone de dieciséis secuencias o capítulos intitolados de heterogénea extensión. La novela está estructurada en dos partes bien diferenciadas. La estructura narrativa tiene forma de vía crucis. La secuencia catorce (pp. 131-136) recoge la verdad de todo y de todos. La primera iría desde la primera secuencia (p.11) hasta la secuencia séptima (p.44). Esta séptima parte es importante, en ella Pombo introduce una reflexión acerca de la escritura y los premios (p.47). La segunda estaría marcada por la aparición del Pedrito, el hijo de su antiguo ¿amante? La vida de Pancho cambia. Y cambia porque irrumpen en su vida no solo Pedrito, sino también sus padres: Pedro y M^a Luisa, una pareja con pocos escrúpulos éticos. Las secuencias irían de la octava (p.62) hasta la décimo cuarta (p.131). Las dos últimas secuencias pertenecen una al testamento de Pancho (p. 135-136), y la otra recoge la carta manuscrita del anónimo sacerdote a su obispo de Letona (pp. 137-140), donde se descubren los errores de unos y de otros.

Estas dos partes están enlazadas por la figura del protagonista-narrador, Pancho, la cual da unidad al relato. Pero la trayectoria narrativa va hilvanando multitud de elementos con la peculiaridad y la libertad que caracteriza a la narración de Álvaro Pombo.

Nosotros vamos a acercarnos a la novela a través del tema que nos ocupa: el bien y el mal en ella. Y lo vamos a hacer por medio de esos “avata-

res del mal” que diría el autor, Pombo, a través de un “estudio del mal y del hombre débil arrollado por el mal” (Sobejano)¹²⁸ que aparece en la novela. Empezaremos por la narrativa de la alienación y el extrañamiento, dos aspectos presentes en la narrativa europea e hispánica desde los años veinte y también en la actual.

Empecemos el estudio sobre la temática del mal, empezando por un tema muy recurrente en la trayectoria novelística pombiana: El duelo. En *El parecido* el lector asiste a la reconstrucción de un personaje: Jaime, a través del duelo de sus familiares más allegados: tío, doméstico, madre, esposa. Ahora, Pombo recurre nuevamente al duelo para recrear una vida.

7.3.4.3. El duelo de la memoria herida en la novela.

La muerte es uno de los componentes presentes en la narrativa de Álvaro Pombo. Y junto a la muerte, el duelo. En *El parecido*, el joven Jaime Vidal ha muerto, la trama de la novela consiste en la narración de los efectos de esa muerte, el duelo, en el resto de los personajes más cercanos a él. Su tío Gonzalo Ferrer vaga durante tres días en profundo duelo. Al final, en la noche del martes, también muere. En *El héroe de las mansardas de Mansard*, Eugenia muere. Termina la novela con su funeral. No hay duelo en la novela. Pombo no lo narra, su interés es otro. En la novela *El hijo adoptivo* se vuelve a recobrar el duelo.

La novela *El hijo adoptivo* es la historia de un hijo, Pancho, está solo con su doméstica Genoveva porque su madre ha muerto hace dos años. La novela recoge, mediante una analepsis, la situación física, mental y espiritual en la que está después de esa muerte. Se relata en la novela qué ha supuesto la madre en la vida de Pancho, pero, sobre todo, se relata la búsqueda a través del recuerdo de la identidad perdida. En esa búsqueda de identidad y de legitimidad, Pancho, en un momento de la diégesis, duda de su filiación. Por tanto, en la historia predomina la primera persona, con muchos momentos en los que aparece la tercera.

Pancho es el narrador y protagonista central de la novela, un solterón y cuarentón, obeso y decrepito, agorafóbico y homosexual, perteneciente a una clase acomodada en declive. Él y su madre se dedicaron a escribir, intentando con ello llenar unas vidas vacías, aisladas del mundanal ruido, y carentes de sentido. La madre de Pancho ha ocupado un lugar importante en su vida, la única casi con la que ha entrado en relación. Pero hay más;

¹²⁸ En, *La novela ensimismada (1980-1985)*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 9.

hay otra persona que le trae recuerdos, Pedro. Éste desapareció de su vida por un incidente un tanto confuso que el lector no llega a entender del todo. Esta ausencia e incidente han provocado en Pancho una conciencia culpable.

El relato se localiza no en el espacio cosmopolita como la Letona de *El parecido* o las mansardas de *El héroe de las mansardas de Mansard*, sino en el lugar de nacimiento y desarrollo vital del protagonista, Pancho, un case-rón nortño, alejado de un pueblo anónimo, muy deteriorado, como el protagonista, y como el estatus social al que pertenece. Por tanto, Pombo se sirve de la ruina y decrepitud como metáfora de la decadencia de una sociedad y una burguesía.

La analepsis novelística consiste en el recorrido por la vida del propio narrador, Pancho, la de su madre, Concha, y la de un tal Pedrito, un personaje que dejó, en su día, una huella profunda en la conciencia del protagonista, el cual va en busca de una identidad perdida. Los objetos de identidad, la madre y Pedro, en tanto en cuanto Pancho encuentre esos referentes con sus significados que busca, se convertirán en garantía de la continuidad social, cultural y afectiva de su vida.

En la primera secuencia, Pancho hace una presentación y comparación entre él y su madre. Pombo recuerda en esta comparación a A. March y sus sonetos comparativos, donde la anáfora es identitaria y machacona. Pancho descubre que “el hombre puede ver imágenes fragmentadas, incluso falsificadas, de uno mismo en los demás, [pero] sin la presencia de éstos sólo ve un vacío habitado por imágenes deformes dibujadas por los recuerdos y coloreadas por la imaginación” (Overesh-Maister, 1988)¹²⁹. Es la situación en la que está Pancho.

“No soy una persona excepcional. No soy reflexivo, ni cordial, ni estudioso, ni escritor... Mi madre era escritora. No soy bien parecido como ella, elegante. No soy chulín, ni elegante. No me parezco a ella en nada, aunque me consta que todo el mundo, viéndonos juntos, decía lo contrario. Toda la vida hemos vivido aquí, en esta misma casa” (p.11).

Bajo un tono melancólico, Pacho manifiesta esas dudas que le invaden entorno a su filiación. Y desde esa sensación y situación, el lector nota también una cierta sensación de aislamiento en la vida del narrador protagonista, Pancho. Pombo lleva a la pluma de Pancho, a través de la reflexión sobre sí, a Heidegger, autor admirado, cuando escribía en su último escrito: “Es necesaria la reflexión acerca de sí...”. Porque en la escritura y a través de ella uno se salva, y a través de la reflexión, uno se encuentra a sí mismo; uno encuentra las raíces. Pancho no percibe bien sus cosas: identidad, situa-

¹²⁹ “Ecos de la alienación....”, o. c., p.57.

ción, vida..., porque no está enraizado. Y como no lo está busca, se busca para encontrarse. A través de la reflexión Pancho busca aquello de lo que careció. ¿Acaso estamos ante un Pombo, añorando esos brazos maternos acogedores que no tuvo?¹³⁰. Diríamos que sí.

La muerte nos pone ante el misterio de la vida. La muerte del otro, si es cercano, ante uno mismo. Porque la muerte impone silencio, vacío, reflexión y cambio. Se pasa de esa situación del estar contigo a la ausencia total de ti. Invade entonces el silencio y la soledad, éstos llevan al vacío y desorientación, y éstos a la reflexión. Uno de los pensamientos que aparecen en la vida del que ha quedado es si tiene sentido la vida, el sentido último de la vida de esa persona concreta. ¿Qué es para mí ahora la vida?

El hijo adoptivo creemos que es una respuesta a una situación concreta. Por una parte, está Pancho, que responde a la ausencia de su madre; el lector asiste al desarrollo del duelo de un hijo. Por otra, barruntamos a un escritor, Pombo, en el que los recuerdos de una carencia son novelados, intentando encontrar sentido a una situación dada. Es decir, como muy bien barruntó el profesor Aranguren (1984), su alumno Pombo estaría recreando un mundo muy propio, a la búsqueda del pasado personal y familiar, vivido de una determinada manera, y por tanto, necesitado de vivirlo de otra, necesitado de liberarlo para asumirlo¹³¹. ¿Qué ha descubierto la muerte a Pancho? ¿Qué es la novela para el propio novelista?

El duelo requiere una mirada general a la vida, luego, a las vidas propia y del que se ha ido, y reclama zurrir esos rotos del corazón que día a día han ido apareciendo, agudizados por la pérdida. El pasado es un libro con muchas historias, y en él se recoge algún que otro descosido, el cual ha de ser remendado y sanado con paciencia y serenidad de espíritu.

“Llegué a enfadarme una vez; llegué a insultarla; llegué a llamarla gilipollas, escritorcita del capullo, peor que Rafael Pérez y Pérez. No sé por qué me enfadé tanto, ni por qué lo tomó ella tan a mal, incluso después de haber pedido yo perdón por los insultos” (p.12).

El lector de la novela viene a deducir por las manifestaciones de Pancho, la herida abierta con su madre por truncar, de alguna manera, el desarrollo existencial. Se da cuenta, merced a la trayectoria que había llevado en vida con su madre, del error de su progenitora. Ha eliminado de su vida todo

¹³⁰ En una entrevista que AA. VV., le hicieron a Pombo, el 5 de diciembre de 2010, el poeta-novelista contestó: “No tengo un sentido muy maternal de la vida: no pertenecí demasiado a mi madre, por ejemplo”, en AA.VV, “Encuentro con Álvaro Pombo (1)”, *mamajuanadigital.com*, p.2, 10 de junio de 2011, http://www.mamajuanadigital.com/single.php?blogpost_id=59&pagina=, consultado el 19/09/11.

¹³¹ “Con quien yo me relacioné de chaval fue con Fraulein y con las chicas de la casa, con las doncellas, no con mis padres...”, en AA.VV, “Encuentro con Álvaro Pombo (1), o.c., p.2. consultado el 27/09/2011.

aquél con el que pudiera entrar en contacto. “Vivíamos abandonados a un aliento sonoro que, incapaces de reducir u objetivar, nos volvía cada vez más interiores, más sordos y desatentos a la proyección de nuestras visiones y narraciones en el mundo social objetivo”. Pancho revisa su pasado inquieto, que necesita sanar. Pombo recurre a la anáfora, una forma de insistencia machacona, muy explotada por los autores clásicos de sermones religiosos, a través de ella persuade utilizando al mismo tiempo la reiteración y la pregunta retórica, consiguiendo con lo segundo la ilusión de que el oyente reflexiona sobre lo mismo. La conciencia de Pancho pide explicación. Hay mezcla de culpa, resentimiento, dolor, lástima y aflicción. Pancho va descubriendo el valor significativo de la figura de su madre en su vida.

La muerte, el duelo, reclama zurcir los rotos del corazón. La muerte de la madre, Concha, ha llevado a Pancho a evocar la figura de su madre, y la importancia y peso tenidos en su vida. “Parecía no haber ninguna otra mujer y prácticamente nadie más en todo el universo, excepto ella” (p.11). Y también a afrontar los descosidos del pasado, pues reclaman ser sanados, ya que la evocación lleva dolor, culpabilidad, rencores, acumulados en la convivencia diaria. Los escritos y los recuerdos son para Pancho legitimadores de su filiación, de la cual duda, y a través de los cuales irá curando esa conciencia inquieta. Esta experiencia lleva a Pancho a darse cuenta de que los “recuerdos o fantasmas del pasado” (Masolivier Ródenas, p. 36e)¹³² le llevan a reconocer que “existir” consiste en hacerlo “en relación con los demás”. De hecho, la novela es una evocación de diferentes personajes, recuerdos y fantasmas —o sombra¹³³, como dicen hoy los psicólogos—. Y el primer personaje, como no podía ser de otra manera, es su madre.

El duelo es, de alguna manera, el precio del cariño hacia ese ausente. El dolor que nace de la ausencia está indicando qué lugar y qué representa esa persona fallecida en la vida de la que queda. Es el indicador del valor de una persona en la vida de otra.

“Fue aquella mañana cuando, al echarla en falta, comencé a querer sentirla cerca y a procurar imaginarla tal y como era (no obstante el hecho indiscutible de que todo un lado de mi conciencia me decía que semejante intento no sólo es vano, sino también éticamente sospechoso; un andar buscando consuelo a cualquier precio” (p.50).

Es muy importante reinstalar las personas queridas y ausentes, como indica Klein, para encontrar una paz de conciencia. La finalidad es conseguir un recuerdo que no genere culpa y que quede al menos un buen recuer-

¹³² En “Alvaro Pombo en el apogeo de la novela”, diario *La Vanguardia*, edición, jueves, 18 octubre 1984. Para facilitar la nota referencial hemos alfabetizado las columnas del artículo periodístico. Es decir, las consonantes son nuestras.

¹³³ Cfr., AA.VV., *Encuentro con la sombra. El poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, edición a cargo de C. Zweig y de Jeremiah Abrams, Barcelona, Kairós, 2002.

do con las dosis de melancolía que, como Freud indicó, van asociadas al duelo. Pancho intenta hacerlo así, pero la culpa le puede.

Cuando la muerte se ha producido inesperadamente las reacciones iniciales están más relacionadas con el shock, el aturdimiento y sorpresa, la negación y la incredulidad, que con otra cosa.

“El final de su vida se precipitó como un accidente, desde fuera. A mí, al menos, me cogió de sorpresa, a pesar de sus muchos años, aquella rápida enfermedad, aquella súbita muerte. Pasé velándola un día entero” (p.48).

La muerte de un ser querido pone irremediabilmente ante el misterio de la vida. El fenómeno de la muerte pone al ser humano ante la vida real, dura, y convierte al hombre en filósofo de una realidad bajo la mirada fenomenológica. Una mirada que, a la manera husserliana, pretende *fainomai-logos*, explicar (*logos*) lo que se esconde tras la “apariencia”, o aquello que “*se manifiesta*” o “*aparece*” (*fainomai*). Pombo es así; es un fenomenólogo de la realidad que rodea al hombre, y de los efectos de ese vivir en el hombre. “Vivir” hay que entenderlo desde el punto de vista de entrar en relación con lo otro, objetos, naturaleza, yo-objeto, yo-naturaleza, y lo que provoca en ese yo tal relación; también entrar en relación con el otro, los otros, yo-vosotros, y cuanto emana de esas relaciones; e incluso entrar en relación con el Otro, como en el caso de Pombo, y sus consecuencias, yo-Tú, éticas, morales, antropológicas. Pombo cuenta todo eso. Nos cuenta lo que ve, minuciosa y fenomenológicamente, y, además, lo que intuye, así como lo que somos, y también lo que llamamos.

El fenómeno de la muerte cercana convierte a Pombo en pensador, el cual, a la vez, invita al lector a pensar sobre el sentido último de la vida, de las relaciones interpersonales, del amor; en una palabra, del significado de vivir, así como de la relación problemática entre la voluntad individual y los discursos del lenguaje y de las ideologías.

La muerte no desencadena un pensar cualquiera¹³⁴, sino una reflexión sintiendo intensamente. Si la novela *El parecido* (1979) era la reflexión postmortem sobre quién era Jaime Vidal para todos aquellos que convivían con él, y en *El héroe* como fin a una realidad que supera al personaje, Eugenia, e incapaz de hacer frente a una vida y a una situación que se caía a pe-

¹³⁴ Si la Primera Guerra mundial supuso una grave crisis existencial, humana, técnica por la cantidad de muertes que hubo, la Segunda Guerra no se queda a la zaga. Sumergió al hombre en una gravísima crisis de desconfianza hacia las ideologías, hacia la política, así como en el escepticismo hacia categorías como “civilización”, “progreso”, “técnica”. A todo ello se unió sentimiento de abandono y decaimiento moral y religioso. La “Soah” fue uno de los eventos que contribuyó y contribuye todavía a pensar sobre ese horror que fueron los campos de concentración, y la contienda misma. Entre otra bibliografía, cfr. Duch, Ll, *Un extraño en nuestra casa*, Barcelona, Hérder, 2007. Véase con especial interés, “La imagen de Dios después de Auschwitz”, pp.359-480.

dazos, en *El hijo adoptivo* también es, a nuestro juicio, otra forma de pensar sobre las personas cercanas a nosotros, y, a la vez, sobre nosotros. Pombo ha elegido a un personaje-narrador, Pancho, para hacer una narración subjetiva, a veces, imprecisa, nacida de sentimientos de duda, temor, y culpa, a cerca de varias vidas: Francisco García Martínez, soltero, su madre, Concha García, la doméstica, Genoveva, y una pareja peculiar, Pedro, persona que antaño fue objeto de sentimientos ambiguos para Pedro, y su esposa María Luisa y su hijo Pedrito. Concha hace dos años que ha muerto. Pancho, su hijo, un hombretón, obeso y decrepito, cuarentón, vive sólo con la vieja criada, y con sus recuerdos de antaño. Anterioridad e interioridad y soledad. Un ser solitario y solo como indica a su madre: “Me encuentro un poco solo” (p.68). Esa soledad, ese aislamiento en el que vive, ¿a qué le ha llevado?

La experiencia del duelo lleva a Pancho a presentarse como una persona alienada. Está muy limitada por la dependencia casi patológica de su madre, por sus parafilias, como la agorafobia, etc.

A continuación, estudiemos la alienación y sus manifestaciones en la novela, como una forma de mal.

7.3.4.4. La narrativa de la alienación, signo del hombre del mundo moderno.

“Ante mí una vida alienada y dorada...” proclama ese yo lírico del poemario “Protocolos”¹³⁵ de Á. Pombo. Overesch-Maister denuncia, en “ecos de la alienación”¹³⁶, la “personalidad alienada” del protagonista de la novela *El hijo adoptivo*, y, por extensión, del ser humano actual. Y la literatura del siglo XX a través de obras tan representativas como *La tierra baldía* (1922), o *Los hombres vacíos* (1925), por poner otros ejemplos, también pone de manifiesto ese avatar maligno en la vida y de la vida humana actual. Este mal tiene muchas caras. La epifanía de esa alienación va desde un gran vacío espiritual y existencial, hasta un profundo sentimiento de falta de identidad y de sentido¹³⁷. Además del sentimiento de vacuidad y sin sentido, hay otros

¹³⁵ Cfr. Poesía n° 3620 del poemario “Protocolos”, en Pombo, Á., *Protocolos*, o.c., p.48.

¹³⁶ Overesch-Maister investiga esa dimensión del hombre actual en varias novelas de Álvaro Pombo. En concreto en la primera tríada del ciclo insustancial: *El parecido*, *El héroe de las mansardas de Mansard* y *El hijo adoptivo*. Nosotros recurriremos a este estudio, en “Ecos de la alienación en las novelas de Álvaro Pombo”, en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. XIII(1988)55-70.

¹³⁷ Por ejemplo, González Carvajal, entiende que “dese los años veinte existe un tema recurrente en la literatura: el vacío espiritual y la ausencia de sentido”, amén de “vulgaridad, decadencia y vacío. En su novela *Ulysses*, Joyce convierte la historia de un único día en Dublín –con los paseos sin rumbo de Bloom y Dedalus por la ciudad– en símbolo de la inanidad, la miseria, la falta de sentido y la inutilidad del mundo occidental moderno. Las mejores piezas de Ionesco muestran un universo donde ya no hay diálogos humanos significativos. El tema único de Beckett es el mundo sin Dios y sin significación, en el que sólo milagrosamente puede sobrevivir un resto de calor humano”, en *Ideas y creencias del hombre actual*, Santander, Sal Terrae (col. Presencia Social, n° 2), 1991, p. 153. Ese vacío

avatares que azotan a este hombre del siglo XX, como “la soledad” en “*medio de un mundo que se ha hecho extraño*”¹³⁸, la enajenación del propio ser humano, sin olvidar la falta de interioridad, el extrañamiento, la inmanencia y el desarraigo¹³⁹. Estos avatares del mal están recogidos y denunciados por E. Fischer en su reflexión en torno a la crisis de la civilización europea actual. Y esos avatares del mal también están presentes en la literatura de Pombo, en concreto, en la novela que nos ocupa, *El hijo adoptivo*.

Pero antes de proseguir con la investigación, creemos necesario clarificar conceptos. ¿Qué se entiende por alienación? La RAE, en la quinta acepción de la voz “alienación”, indica que es un “estado mental caracterizado por una pérdida del sentimiento de la propia identidad”. La raíz latina “*alien-*” deriva en “*alienus*” > ajeno, y “*alienare*” > ajenar, con la preposición “*in*” > enajenar. Es decir, estar fuera de sí; como un desdoblamiento de la personalidad. También hay otro significado. Alienación viene a significar “pasar o transmitir a alguien el dominio de algo, un bien, por ejemplo, o algún otro derecho sobre ello”. La filología suministra por una parte el significado psicológico: una personalidad carente de identidad, de apoyo en un yo sólido, desposeída de recursos propios, buscados fuera. Entendemos que Pombo está denunciando desde esta singular perspectiva problemas ontológicos. Por otra parte hay un significado material relacionado con unos bienes. En la novela, los bienes de Pancho son traspasados de una forma anómala a un hijo adoptivo repentino, Pedrito.

Estos dos aspectos, el antropológico, bienes, y el psicológico, identidad, se dan en la novela y desde ellos se construye toda una trama muy original. Entiendo que Pombo, por su formación filosófica, y por la afición y el método narrativo novelístico de la psicología-ficción, no ha añadido arbitrariamente estos aspectos a su narración.

La tercera novela del ciclo insustancial, *El hijo adoptivo*, es una novela postmoderna (Holloway). Hay que entender la postmodernidad como una época en que “sólo hay acontecimientos sin ninguna conexión entre sí”. El mundo es la consecuencia de una “multitud de átomos-individuos que estamos juntos por casualidad”, sin proyecto alguno, cruzándose entre sí porque sí¹⁴⁰. O desde el punto de vista literario, “el retorno al placer de la fábula con

espiritual, y ese “sentimiento de falta de sentido”, con el añadido de “vacío existencial” es recogido y denunciado por V. Frankl, *Voluntad de sentido*, Barcelona, Herder, 1988, p.15; el mismo autor denuncia lo mismo en *Ante el vacío existencial. Hacia una humanización de la psicoterapia*, Barcelona, Herder, 1987. Nosotros tomaremos ambos subsidios como referentes de nuestra reflexión. Aparecerá en nombre con el año de la edición.

¹³⁸ Cfr. Fischer hace suyo el pensamiento de R. Musil en torno a la sociedad actual, en Fischer, E., *Literatura y crisis de la civilización: Kraus, Musil, Kafka*, Barcelona, Icaria, 1984, p.61.

¹³⁹ Cfr. Sáenz, A., *El hombre moderno. Descripción fenomenológica*, Ed. Gladius. Nosotros manejamos la edición virtual: <http://juangabrielravasi.files.wordpress.com/2009/10/1-el-hombre-moderno.pdf>, aparecerá como Sáenz, 2009.

¹⁴⁰ González Carvajal, L, *Ideas y creencias...*, o.c., p.159. Y en ese cruzarse porque sí habría que incluir también las relaciones sexuales, desafectadas, y altamente erotizadas, sin apenas relación.

el uso de códigos dobles, la ironía, la autorreferencia, la intertextualidad, la síntesis de lo culto y lo popular y el hibridismo genérico” (Holloway) ¹⁴¹. Esta es la sensación que saca el lector de *El hijo adoptivo*.

El lector de la novela se hace eco de ese hombre que llamamos “moderno”¹⁴². Y los rasgos de esa modernidad son manifiestos a través de la vacuidad, el sin sentido, el vacío espiritual y existencial que sufre el hombre, uno de los males que reducen al ser humano a objeto. En la novela que nos ocupa, esa cara del mal hace referencia a seres en decadencia que, en Pombo, se focalizan en la alta clase social, y en el ocaso de sus existencias. Es notable en la narrativa pombiana la tendencia a recoger vidas humanas vacías y solitarias, en procesos de disolución (A Blanch:12).

El personaje central de la novela, Pancho, es un sujeto vacío, espiritual y existencialmente, por eso entra dentro de los personajes carentes de sustancia. Un claro representante de desidentidad del hombre actual, en ayunas de saber quién es. Una gran parte de la novela se desarrolla en la búsqueda de un yo, búsqueda de la legitimidad individual en el ámbito familiar.

Y así, después de la muerte de mi madre, nos distanciaron irónicamente las edades y las generaciones [...] hasta tornar inverosímil la propia idea de filiación, hasta volverse monstruosa; hasta volvernlos monstruosos a nosotros mismos. Poco más o menos, calculaba yo, para que mi madre pudiera ser mi madre tenía que haberme concebido a los cincuenta. Pero si eso resulta inverosímil, más inverosímil todavía resultaba que mi padre hubiera desaparecido nada más nacer yo, sin dejar rastro” (p.51).

El narrador protagonista confiesa al lector que para organizar un poco su vida tiene que releer toda su vida, desde la perspectiva de la relación con su madre, su ausente padre, y ese chico, Pedro, quince años atrás del momento de la narración. Desde esta perspectiva de desorden, el protagonista Francisco García Martínez (p.13-15), “Pancho”, aparece como un personaje enajenado, extrañado ante sí mismo. Es un claro representante del hombre postmoderno, vacuo, sin identidad y vago.

¹⁴¹ Cfr., Holloway, *El postmodernismo*, o.c., pp. 103 y 114.

¹⁴² Usaremos la categoría de “hombre moderno” en el sentido que lo hace A. Sáenz en su estudio sobre el hombre actual. Entiende “la palabra “moderno” no en el sentido cronológico del vocablo sino en un sentido axiológico, es decir, valorativo. Queremos referirnos al hombre que es producto de la llamada “civilización moderna”. También esta fórmula requiere explicación ya que, por los motivos anteriormente aducidos, toda civilización es igualmente moderna. Pero la entendemos en el sentido que le ha dado la Iglesia en su Magisterio de los últimos tiempos para calificar a la civilización resultante del largo proceso de apartamiento del orden sobrenatural, e incluso del orden natural, que se inició con el declinar de la Edad Media. Civilización moderna significa, pues, en nuestro caso, la civilización creada sobre los escombros de la antigua civilización fundada en el cristianismo. Y entendemos por “hombre moderno” al hombre que es fruto de dicha civilización”, en Sáenz 2009, o.c., p. 1.

Las dudas de filiación¹⁴³ aparecen en primer lugar con la madre, como muchas personas en la actualidad.

“Lo que nunca creí que mi madre me engañara. Sólo a partir de aquella mañana del entierro comencé a sospechar que toda mi vida, todos los detalles biográficos, habían sido alterados” (p.52).

En segundo lugar, con el padre, ausente u ocultado.

“Pero si eso resulta inverosímil, más inverosímil todavía resultaba que mi padre hubiera desaparecido nada más nacer yo, sin dejar rastro” (p.51).

El tercer elemento de identidad es el otro, Pedro, antaño echado de la compañía de Pancho. Pombo hace una teoría del otro a través de Pancho. Surge la pregunta: ¿Qué es el otro para mí? ¿Cómo me afecta?

Y el caso es que para trazar esta filiación, para recuperarla, tengo que releer toda una vida –o, mejor dicho, dos vidas, la de mi madre y la mía– a la luz de un acontecimiento insignificante (mi relación con ese chico, quince años atrás y su brusca ruptura) que, sin embargo, en estos tres días de desasosegada cerrazón, de confuso examen de conciencia, ha cobrado el carácter de una revelación inusitada” (p.45).

Particularmente cierto de cuanto afirmamos anteriormente se encuentra en Pancho García. Una antropología literaria del individuo nos acercará más todavía a su comprensión. Hay que recordar, por otra parte, para comprender a Pombo, que éste narra desde una perspectiva platónica, en la que hay dos planos: el ser y el parecer. Una cosa es el fenómeno, lo percibido, la forma, lo que parece y aparece ante los ojos, en la mayoría de las veces, no es lo que se ve, y muy otra, el nómeno, lo que no se ve, la esencia. Entre un aspecto y otro hay una gran diferencia. Este plano invisible es el que se intenta describir en la narración. Entendemos que con esa postura el novelista Pombo viene a responder a su manera a esa vieja pregunta sobre la incógnita del hombre, pregunta, por otra parte, respondida, pero no cerrada. Pombo estaría en esa tradición cultural europea acerca de la pregunta ontológica.

En ese doble plano del ser y parecer, encontramos ya no solo a Pancho, sino a otros personajes de las novelas. Por ejemplo. Pepelín, el domésti-

¹⁴³ Este aspecto pombiano es más real de lo que parece. Me encuentro muy frecuentemente en mi despacho, personas con dudas filiales. Vienen ante mí para que expida certificados en los que aparezcan sus progenitores verdaderos, ya que en muchos casos no se ha comentado la verdad a los interesados. Por tanto, la novela es más actual de lo que aparentemente parece.

co de los Ferrer, en la novela *El parecido*, después de una noche aciaga, se pregunta en la soledad de la noche: “¿quién era yo anoche?”. Y no llega a saber quién era. Pancho, por su parte, tampoco sabe quién es Pancho, al menos es la conclusión que saca el lector de la novela. Tal es así que Overesh-Maister entiende la novela, *El hijo adoptivo*, como “la dificultad”, no solo del protagonista-narrador de “conocerse [a sí] mismo”, sino, por extensión, la dificultad de conocerse todo ser humano.

“Yo no me veo así. Pero la verdad es que tampoco me veo de ninguna manera. No tengo idea concreta de mí mismo...” (p. 134).

Según notas del propio Pancho y del narrador, el protagonista es un soltero (p.135), cuarentón, obeso y decrepito que sufre de epilepsia y es agorafóbico. En el momento de la diégesis, vive solo, su madre hace unos años que ha fallecido, acompañado por una vieja criada, Genoveva, en una destartada casa familiar.

“Yo, Francisco García Martínez, soltero, natural y vecino de Puente de San Juan, con domicilio en la casa que llaman de Don Pedro, situada en el kilómetro tres del camino vecinal del Raposo...” (p.135).

En el inicio de la novela, el lector se encuentra con el narrador, el cual hace una presentación de sí mismo. Domina en la descripción la primera persona, así como un tono triste, cansino y anafórico. “No soy...”. El lector asiduo a la literatura de Pombo reconocerá en la etopeya bastantes apuntes biográficos¹⁴⁴ en las palabras de Pancho.

“No soy una persona excepcional. No soy reflexivo, ni cordial, ni estudioso, ni escritor... No soy bien parecido como ella, elegante. No soy chulín, ni elegante” (p.11).

Basta la brevedad para saber que Pombo está ahí; aparece como apasionado, con sublime furor y con cabeza serena ante las situaciones. En estas declaraciones de “no soy...”, ¿acaso Pombo, ahora que le va bien en la literatura, está evocando esos años de soledad, cuando escribía y los escritos se quedaban en los cajones?

Los otros rasgos evidentes y significativos de Pancho son el miedo, la homosexualidad, la soledad por el aislamiento en que vive desde hace muchos años junto a su madre y el desconocimiento de sí mismo. El poeta Rilke,

¹⁴⁴ “[B]ajo el corpus de imágenes en que consiste se entrevé una presencia, la del autor, que ninguna relación guarda con la que cabe descubrir en la mayoría de los libros de ficción al uso: Álvaro Pombo existe espiritualmente...”, Azancot, L, “El hijo adoptivo”, ABC, Sábado cultural, 7-julio-1984, p.Xa.

tan admirado por el autor, vendría a sintetizar en su VIII Elegía, no solo lo que pasa a Pancho, sino, por extensión, también a todo ser humano: “Estar enfrentados/ y nada más, y siempre enfrentados” (vv.33-34) a un destino personal y común. Es decir, Pancho, cada ser humano, sería esa criatura siempre en devenir, en tensión constante entre el ser –soy, presente– y el querer ser –seré, futuro–; entre el ser angelical y el ser demoníaco (ética); entre el ser real y el ser ficticio que proyectamos en el otro (psicología).

Esos pequeños matices que no dejan ser feliz ni a Pancho ni al resto de los seres humanos están presentes en la novela. El temor y el miedo forman parte del ser humano. Nos preservan la vida, pero cuando se manifiestan dificultando la vida ya no son beneficiosos, sino maléficos. Pancho tiene miedo a ser. Siente temor en un momento concreto de la narración, sobre todo temor a los otros y a su decir sobre él.

“Hubo luego, una cierta dosis de temor a la opinión ajena, mezclada con desprecio por la opinión ajena (un desprecio que, en ocasiones, me he atrevido a calificar de inocente” (p.53).

Los otros siempre representan lo ignoto, por eso se les teme, aunque sea en dosis pequeñas. La verbalización de los sentimientos y de las percepciones desde los otros no siempre agrada, por eso provocan temor.

La alienación se manifiesta además de lo anterior, en el desarraigo. El hombre postmoderno ha perdido sus arraigos fundamentales. Consecuencia de ello, es un ser falto de identidad. Estos aspectos son visibles en la novela y en el resto de la narrativa pombiana. A través de una narración subjetiva e imprecisa, el lector asiste a la emanación de sentimientos de duda y de temor, de indefinición y de evanescencia, de unos sujetos vacuos y faltos de contenido, de sustancia. Esta situación no es de ahora. Diríamos que viene de ayer. Es el producto de un largo proceso histórico. La Revolución francesa, Kan, el marxismo en sus diversas vertientes y la Revolución soviética han modelado un hombre individualista, en parte, y un hombre, a la vez, colectivista. Bien se manifieste en lo primero, bien en lo segundo, lo que falta a este hombre es que no es un ser orgánico. Esta falta de integración es manifiesta en el aislamiento, en la mutilación, en la amputación de esas ataduras transcendentales y a nuestro juicio, ese rasgo de la modernidad, el desarraigo, creemos que está presente en la novela. A saber. El lector es informado por Pancho, el narrador, que su madre “llevaba sin salir veintitrés años” (p.13) de casa. Salió para comprar papel. Todo el mundo se quedaba sorprendido. Hasta el lechero. Pancho ha vivido siempre con su madre, los dos solos, sin nadie más, y sin salir. Este aislamiento expresa la incomunicación, la soledad, y el individualismo. Madre e hijo han creado un mundo propio, muy subjetivo, desde unos mundos peculiares. La madre ahora está

muerta. Hace dos años que falleció. Pancho recuerda y vive el duelo. Y en esos recuerdos, en primera persona, afirma:

“Toda la vida hemos vivido aquí, en esta misma casa. Todo parece que fue ayer. Durante años y años mi madre era lo único que había; el único compañero siempre iluminado, siempre divertido. El juego de los mensajes invisibles, por ejemplo, lo inventó ella. [...] Parecía no haber ninguna otra mujer y prácticamente nadie más en todo el universo, excepto ella” (p.11).

Aislamiento de todo y de todos. Pero a la vez, Pancho vive la historia de aislamiento con un sentimiento de desarraigo. Tal es así que llega a dudar de la maternidad de su madre; duda de su filiación, incluso de la paternidad.

“Resultaba no sé por qué, más natural, más fácil correlacionar nuestras dos vidas en el tiempo, que, en el parecido, nuestras apariencias. Y así, después de la muerte de mi madre, nos distanciaron irónicamente las edades y las generaciones [...] hasta tornar inverosímil la propia idea de filiación, hasta volverse monstruosa; hasta volvernos monstruosos a nosotros mismos. Poco más o menos, calculaba yo, para que mi madre pudiera ser mi madre tenía que haberme concebido a los cincuenta” (p.51).

Esta percepción de la pérdida de raíces hace que el hombre, Pancho, se encuentre desorientado. Tan desorientado que este hombre siempre está de aquí para allá, de viaje a ninguna parte. Se podría hablar del “hombre fugitivo” (M. Picard)¹⁴⁵. En esa errancia no hay vínculos estables, ni existen vínculos que unan a unos con otros.

Pancho es un personaje aislado de todo y de todos. Vive solo, con una haya mayor, Genoveva, y en soledad. Su conciencia turbia y confusa presenta un universo imaginativo con seres en decadencia, él mismo es uno de ellos, vidas vacías y solitarias, que asisten a su propia disolución. Un símbolo de esa disolución, de la ruina, es la casa. Vive en una casa en ruinas, como su personalidad.

“Habría que retejar. Y desatracar las cañerías. Y resembrar toda la hierba. Y mi retrete. Nos vamos a llenar de garrapatas. Aquí los gatos vienen de toda la provincia a merendar de tenedor. Y habría, las contraventanas, que clavarlas. En esta casa no hay quien duerma. Y la fachada se desconcha a ojos vista... Oh señor, yo no he amado la pulcritud de mi casa” (pp.13 y 18).

Signo de ese desarraigo es la casa en ruinas. El hombre moderno no se ata a la tradición, a los símbolos que refuercen la identidad. Los objetos,

¹⁴⁵ Picard, M., *La huida de Dios*, Madrid, Guadarrama, 1962, pp.65-66, 78-80.

muebles e inmuebles, representan a los antepasados, a las tradiciones culturales. Hay que cortar con todo ello. No han de pasar de generación a generación. Todo es intercambiable porque los vínculos están perdidos. Esta casa de Pancho en ruinas representa todo ello.

Dejamos la narrativa de esas situaciones en las que el hombre no puede ser él, situaciones que le dificultan su humanización. Y afrontamos otras relacionadas con la sexualidad, la culpa y la religión tan importantes en la narrativa de Á. Pombo.

7.3.4.5. (Homo)sexualidad, culpa y religión.

Otro de los rasgos de esa alienación que no deja ser libre a Pancho, y por extensión, al hombre de hoy, es la vivencia de su orientación (homo)sexual. Pancho vive su sexualidad con una fuerte carga de culpabilidad, por una inhibición patológica, y por un disimulo constante. A todo lo anterior hay que añadir la mediación de la religión. Una de las preguntas que nacen de esta trilogía: sexualidad, culpa y religión, es si hay correlación entre ambas. Y si ¿la religión lleva al sentimiento de culpa?

Una respuesta provisional indica que sí. En la novela pombiana, y en esta novela, sí hay correlación entre religión, culpa y sexualidad. ¿Razón? Pombo es hijo de un concreto sistema educativo y de la religión predominante en ese momento de su vida. Pancho, la criatura pombiana, también. El imaginario de Pancho responde a estas dos coordenadas. Pero veamos en qué y cómo están presente en el pensamiento y en la acción de Pancho ambos elementos.

El hijo adoptivo es una novela de contenido homosexual, y con un fondo religioso católico. El lector es informado por el propio narrador sobre algo que ocurrió en su infancia. El protagonista, Pancho, tuvo un *affaire* cuando era mozo —unos veinte años— con un tal Pedro —de unos diecisiete años (p.26)—. El desenlace fue funesto: la madre de Pancho, echó sin argumento alguno al muchacho, Pedro. Pancho recuerda con dolor y culpa. Ese hecho inconfesable se convierte en la narración en un secreto que afecta a los personajes: a Pancho, personaje principal, y a Pedro, secundario.

Los protagonistas del *affaire* son dos varones de distinta edad. Como en toda novela pombiana uno es joven, el otro más mayor. Una vez más la asimetría entre la pareja es notable, varón maduro con varón joven. Pancho vivió con tal intensidad aquello que, en un momento concreto de su confesión, afirma que ha sido la única persona que ha querido y se ha sentido así. Esa relación “acarreaba consigo su anterioridad como un aura”, por eso la recuerda y la revive con intensidad, quince años después de aquello. Tal es

la emoción del recuerdo que al verle un día atravesar la calle, y dirigirse a su casa, le provoca tal ¿emoción?, ¿deseos?, ¿erotismo?, que la situación le lleva a sufrir un ataque epiléptico de gran intensidad (pp.32-33).

La descripción que hace el narrador de la situación a través de los ojos de Pancho está cargada de erotismo¹⁴⁶. Narra alguien que ve al otro con ojos afectuosos, recuerdos y lleno de deseos sexuales:

“[...] cruzó la calle un hombre joven. Iba a cuerpo. Se le veía ir sin prisa, como alguien que hace tiempo antes de una cita. Pancho le reconoció inmediatamente. Acarreaba consigo su anterioridad como un aura. Primero pensó que había engordado mucho. Luego, un instante antes de dejar de verle, pensó que en quince años la figura del chico había cobrado el rotundo aplomo de la figura de un hombre” (p.32-33).

El juego de los espejos es evidente. La proyección que hace Pancho entre lo guardado en la conciencia, ahora emergente, un jovencísimo Pedro, y la realidad visible que toma forma de “un hombre”. El lector está ante una ventana indiscreta desde la cual es informado de cuanto pasa en esa realidad diegética. Un alguien que aparece con un aura de significados fuertes para otro.

Martínez Expósito relaciona la aparición de Pedro con “el ángel luciferino”, porque entiende el crítico que Pedro, el chico entonces, “no sale de la nada sino que regresa del pasado de Pancho, de un pasado olvidado” (2004: 173). Esta aparición súbita es otra de las características narrativas pombianas. La emergencia de otro en la diégesis que trastorna o transforma la vida del protagonista. En este caso, Pedro activa la anodina vida de Pancho a través del recuerdo. Revoluciona la vida de su antiguo compañero: recuerdos, sensaciones, deseos, ¿nostalgia?, y culpa, mucha culpa. Y porqué no, algo de miedo. Pancho empieza a rememorar y revivir aquellos momentos, haciéndolo con notable culpabilidad. Si Martínez Expósito ve cierta imagen luciferina en esa aparición, nosotros, además, apreciamos en la elaboración de la secuencia del anuncio de su llegada por el sacerdote, cierta relación con el género literario bíblico: “anuncio”, muy presente tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento.

La estructura de ese género, siguiendo el pensamiento de Pombo, es la siguiente. El regreso de Pedro no ocurre de improviso, sino que es anunciado con antelación por una persona relacionada con lo sagrado, un sacerdote. Éste afianzaría “la dimensión sobrenatural del anunciado” (Martínez Expósito: 173). El anuncio consiste en que va a tener una visita relacionada con su vida pasada. ¿Una nueva oportunidad para reparar aquello que no pudo ser, pudiendo serlo ahora?

¹⁴⁶ Coincidimos plenamente con Martínez Expósito en esta visión, en *Escrituras torcidas*, o.c., p.173.

Pombo suele aplicar la justicia poética a todo personaje que no ha desarrollado libremente su proyecto vital; aquél que no ha aprovechado la ocasión para ser lo que es. Todo personaje, en el ciclo de la insustancialidad, que ha tenido miedo a vivir según su orientación sexual, ha sido castigado con diferentes penas. En *El parecido* hay dos suicidios, en *El héroe de las mansardas* también, amén del castigo de la cárcel, en *Los delitos insignificantes* también, Gonzalo se precipita al vacío desde su terraza. Ahora, en esta novela, Pancho seguirá el mismo camino que sus antecesores.

El lector se encuentra con un personaje muy pombiano. Tres son las características que lo singularizan: está aislado, vive en soledad, además es homosexual y, por lo general, es agorafóbico. En Pombo estos adjetivos no son baladíes. Entre otras razones porque estos predicados que acompañan a la mayoría de los personajes homosexuales, son compartidos por su creador, Á. Pombo. El lector que haya seguido un poco la vida del novelista Pombo, se encontrará con sus propias palabras: “[Y]o soy una persona más bien solitaria. Vivo muy aisladamente [...] Yo soy agorafóbico”¹⁴⁷. Y en relación con la homosexualidad, el lector también se encontrará en muchas de las entrevistas hechas a Á. Pombo, en las que el propio Pombo confiesa su orientación sexual sin ningún miedo. Á Pombo ha proclamado su orientación sexual concreta en los medios de comunicación¹⁴⁸. No es casual, por tanto, encontrar al protagonista de la novela, como otros de otras novelas, con el estigma de la soledad, de la homosexualidad y de la agorafobia.

Surgen desde esta perspectiva alguna que otra pregunta como: ¿Hay acaso una identidad inasumida? ¿Acaso hay miedo a ser? Porque en todas las narraciones de la insustancia, el personaje homosexual está afectado de alguna contingencia: culpas, miedos, enfermedades, suicidios, soledad, etc. No hay un solo personaje que viva asumiendo lo que es tranquilo, feliz, en su vida. Esta situación no se encontrará hasta bien entrada la experiencia narrativa; es decir, en las novelas *El cielo raso* (2001) y *Contra natura* (2005).

“Pancho”, el protagonista de la trama, como un homosexual más de toda la galería de homosexuales pombianos está azotado por esos denominadores comunes pombianos: la culpa, la enfermedad, la soledad.

Por ejemplo. Pancho ha bajado al pueblo. Metafóricamente significa salir de su encierro personal. Una opción ética en Pombo. Va a visitar al párroco a su despacho parroquial. Pombo no olvida la religión. Acompaña a los personajes de la narración constantemente. El despacho parroquial es comparado con su habitación. Tanto la suya como el despacho, “alía a descuido, a suciedad, a soledad” (p.30). El párroco vive en la más pura soledad, como

¹⁴⁷ En Entrevista de Ródenas de Moya, D, “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, o.c., p. 12b.c.

¹⁴⁸ “Relatos... son cuentos muy poéticos, en los que ya está presente el tema de la homosexualidad por el que me echaron de España”, en Eymar M. y Bustos J., “Entrevista a Álvaro Pombo”, en *Silencios*, n° 8 (otoño de 2006)5a.

él. El clérigo no tiene una conciencia clara de su función, por eso hay “suciedad”. También hay suciedad en casa de Pancho. Entendemos que es una metáfora de la suciedad de conciencia que siente Pancho. En esa situación comparativa y situacional, Pancho está en un sitio sagrado, y reflexiona acerca de su vida. En esa introspección que hace, el protagonista:

“[...] pensó que toda su vida se resumía ahora en los circunloquios de un único sentimiento de culpabilidad. Como si la culpabilidad fuera la imagen del amor” (p.30).

Pancho es sincero en la reflexión; no se engaña. Percibe su vida como un autoengaño constante. Ha recurrido a los “circunloquios” de un único sentimiento de “culpa”. El circunloquio forma parte en la retórica de las figuras oblicuas. Y es la expresión indirecta de una realidad ocultada. Bien se recurre a él como una forma de enriquecimiento de la narración, bien porque hay miedo ante esa realidad vivida y no se quiere afrontar. Por eso se recurre al uso de muchas palabras para no mentar la que hace daño. Según el fragmento narrativo que nos ocupa, Pancho ha evitado enfrentarse con la situación que le provoca culpa. En esa culpa aparece la religión, el sexo, y los sentimientos, de los cuales, Pancho, parece que siente vergüenza. ¿Acaso querer a alguien, viene a indicar, es motivo para la culpa?

La escena parroquial sigue. Pancho profundiza en su conciencia, en sus sentimientos y en sus creencias. Y en todo ello vuelve a aparecer la culpa, la religión y la inaceptación de esos sentimientos que siente.

“Sintió una estúpida, llorosa, compasión por sí mismo. Y, como si alguien le acusara, se sintió despreciable; encogido y confuso como si Dios existiera y Dios le hiciera responsable de un delito que el propio Dios había cometido – con ocasión de Pancho, en todo caso” (p.30).

Pancho está ante su propio tribunal. Es su propio juez y su propio fiscal. Está ante un juicio. Y el veredicto de ese juicio es muy claro: condena; culpable. Por eso siente “compasión por sí mismo”. Sus sentimientos se vuelven contra sí: desprecio. Vuelve a aparecer Dios. La presencia ignorada de Dios que Pombo no puede dejar de mentar. Pancho llega a pensar como el Segismundo de *La vida es sueño*: ¿acaso ser hombre es malo? ¿Acaso enamorarse de alguien es motivo de delito? Si es así, al final el Hacedor es el único responsable y a Él hay que pedir responsabilidad.

“ –No tengo la culpa de nada –declaró Pancho–. Quizá seamos dueños de nuestros actos, pero no somos dueños de sus consecuencias. La realidad se

nos escapa a todos. Nuestra vida no tiene puertas ni ventanas. Y no tengo la culpa” (p. 30).

Se es dueño de los actos y en parte de las consecuencias de ellos. Por eso antes de ejecutar un acto, hay que pensar en sus consecuencias, o en la parte que a cada uno le corresponde.

Y por si fuera poco, sufre además ataques epilépticos, y tiene alucinaciones. Por ejemplo, el protagonista, Pancho, pierde la conciencia ante la visión del ahora hombre joven, antaño, joven acompañante, que “acarreaba consigo su anterioridad como un aura” (p.32). Después del ataque, cuando ha recuperado la conciencia, Pancho se debate en el problema de su identidad proveniente de su desgarrada raigambre. El joven hombre, Pedro, significa ahora la novedad, la desaparición de lo anterior. El cuestionamiento de todo lo anterior.

El lector de la novela se encuentra con una narración que hace referencia a algo que pasó, insinuación, pero en realidad no se sabe nada cierto. El lector puede adivinar qué ha sido con los datos que se le dan. De alguna manera Pombo desea que el lector se vea implícito en la novela con su pensamiento. En toda novela pombiana aparece un secreto entre los personajes. La mayoría de las veces, ese secreto tiene que ver con la sexualidad y algún que otro personaje, y el pasado. En la novela que nos ocupa aparece. María Luisa, la esposa de Pedro, antiguo amigo de Pancho, con el cual hubo *algo – aquella experiencia–* en su adolescencia, hace saber a Pancho el efecto de ese secreto en su marido.

“Le advierto a usted, Pancho, que todavía mi marido no ha superado aquella experiencia, bueno, experiencias, porque ahí paso de todo... Y en cosas delicadas, que, por lo visto, fue espantoso. A mí mi marido, claro, lo que se dice claro, no me habla; pero yo lo sé. Yo sé lo que pasó...” (p.121).

¿Qué pasó? Nada de lo que insinúa M^a Luisa. Mucho de lo que teme el protagonista. El lector conoce algo por boca de Pancho.

“Lo único que estoy seguro que no dije es que yo le quería. Y no lo dije porque entonces no me daba cuenta; y ahora que me la doy, tiemblo pensando qué hubiera sucedido de haber reconocido la naturaleza de mi afecto entonces y, sobre todo, de haberlo confesado aquella noche. Recuerdo, curiosamente, que acusé de celos a mi madre” (p.59).

El pensamiento binario de Pombo es manifiesto. Ayer/hoy, dentro/fuera, entonces/ahora. Luego las consecuencias vitales y morales por haber op-

tado por confesar los sentimientos que tenía. Pancho tuvo miedo entonces como lo tiene todavía hoy. No se atrevió a reconocerse cómo era, como hoy todavía sigue sin reconocerse cómo es. “*Tiemblo pensando...*”, es decir, todavía no ha asumido la condición. Pombo recurre al lenguaje filosófico para dar color a la narración: “*la naturaleza de mi afecto*”. ¿Está insinuando Pombo que todavía no se puede hacer público en España la condición homosexual? ¿Se puede hablar de una denuncia implícita? Creemos que sí. Pancho llega a decir en su confesión con ¿amargura?

“[...] tengo que saber por qué accedí con tanta facilidad a no volver a ver a la única persona con quien espontáneamente me sentía a gusto y congeniaba” (p.58).

¿Por qué sabe el lector que esa persona, Pedro, había sido alguien ¿Por qué sabe el lector que esa persona, Pedro, había sido alguien especial para Pancho? Porque además de cuanto ha confesado Pancho, el hijo de Pedro, Pedrito, hace una serie de confidencias a Pancho importantes para él. Pancho y Pedrito se marchan de excursión, según sabemos, al “Raposo” (p.124). Durante el camino conversan de todo. Los papás del niño han tenido un desencuentro. El niño está molesto; llega a afirmar a Pancho: “Es que en casa nada más hacen que enfadarse. Aquí nadie se enfada” (p.125). En ese contexto confidencial, Pancho insinuando que Pedro estaría mejor con ellos que con él, Pedrito contesta que no. Porque, “dicen que les fastidio los ligues. Están siempre ligando, es lo único que hacen; con lo que sacan, van tirando” (p.125). Más todavía. Pedrito informa a Pancho de la situación de su padre en la actualidad:

“El amigo de papá es viejísimo, al hablar los dientes se le salen, y sólo le gusta ya comer papillas, las comidas que sean...” (p. 125-126).

En esta información del ya no tan pequeño niño Pedrito, recuerda a Kus-Kús (*HMM*) con sus irónicas y resabiadas palabras, Pedrito pone de manifiesto una constante en la narrativa pombiana: la asimetría cronológica, muy real en el mundo homosexual. Por otra parte, también Pedrito denuncia el uso y abuso de sus padres que hacen de la sexualidad: “... con lo que sacan...”. Es decir, utilizan el sexo para vivir. ¿Prostitución? ¿Chantaje? De todo un poco.

En la conversación que llevan Pancho y Pedrito, el primero pregunta al segundo: “¿Sabías quiénes éramos nosotros, quién era yo, la casa ésta...?” (p.126). Y Pedrito, que no se calla nada, contesta:

“–¡Saberlo, sí! Dijo mi madre que tú vivías aquí solo y que había sido un *ligue de papá* y que tenías miles de millones y que el pueblo era tuyo y que iba a gustarme pasar contigo temporadas, que era una casa señorial...” (p.126).

Visto desde el hoy –narración– es un *ligue de papá*. Visto desde ayer, ¿qué fue para Pedro esos encuentros con Pancho? ¿Acaso fue algo más? Y por otra parte, vuelve a aparecer esos dos planos en los que se desarrolla la narración pombiana en muchas novelas: el plano de la realidad, y el plano de la suposición. Como bien indica Ródenas de Moya¹⁴⁹, a Á. Pombo le preocupa cómo maneja cada ser humano la percepción de esa realidad que aprehende, y luego la reinterpreta. En estas afirmaciones de Pedrito se aprecia esa percepción distorsionada que hay entre el ser y el parecer. Según el pequeño, Pancho aparece como un acaudalado hombre y como un ser pletórico de cultura, tanta que enseñaría a Pedro esa cultura. Pombo está reproduciendo en esta novela el esquema, y el personaje de tío Eduardo en el cuento “Tío Eduardo” (R).

Por otra parte aparecen los estereotipos que marcan a los personajes pombianos. Martínez Expósito percibe dos estereotipos en el personaje de Pancho: el del horaciano *beatus ille* y el del homosexual con mala conciencia de serlo. Creemos que el primero está relacionado con el segundo. En Pombo, todo homosexual tiende a ocultarse para evitar tener que optar ante una situación comprometida. Cuanto afirmamos lo encontramos en la novela que nos ocupa. Pancho afirma: “*tiemblo pensando qué hubiera sucedido de haber reconocido la naturaleza de mi afecto entonces*” (p.59). En otro momento de la novela, Pedro ha vuelto. Ha tenido lugar el primer encuentro, maléfico para Pancho, pues sufre un ataque epiléptico. Sin embargo, Pedro da a entender que ha vuelto para algo. Pancho, otra vez no se atreve a responder al envite de Pedro:

“–*Ha cambiado usted muy poco. Ya veo que prefiere usted acabar aquí. Quizá sea mejor, después de todo. No debía hacerme ilusiones. Entonces, adiós, ¿no?*”

“–*Sí, claro. Adiós, hasta pronto, vuelva cuando quieras, siempre que quieras...*”

“–*Es que ya he vuelto. No se puede volver más que una vez...*” (p.41).

Pancho es un personaje protagonista marcado con un fuerte sentimiento de culpa y por el miedo. Overesh-Maister (1988), entiende la novela como la historia de un “miedo a los demás” del protagonista-narrador. A

¹⁴⁹ Pombo “no pone en duda la existencia de algo que llamamos realidad, sino que le preocupa cómo negocia el ser humano con esa realidad, cómo la aprehende y la interpreta y la modifica a menudo defensivamente” en Ródenas de Moya, D., “Ademanos ante el espejo: La reflexividad en la narrativa de Álvaro Pombo”, en *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2007, p.68.

nuestro juicio hay miedo, un miedo a no querer salir de sí mismo, del entorno, pues en él se siente protegido. El medio se convierte en un útero que le acoge y el protege de todo mal. Una aparente y segura *aurea mediocritas* le ahoga; antes bien, el protagonista se siente protegido en esa situación de aislamiento de todos y de todo. Tampoco lucha por dejar ambas cosas.

Cuando al final de la novela Pacho y Pedro, frente a frente, conversan, Pedro habla claro a Pancho.

“Usted no se da cuenta, vive encerrado en su mundo y no se da cuenta de que la vida cambia y no hay responsabilidades a largo plazo” (p.132).

Muy cierto. Pancho vive ensimismado y, a la vez, empantanado. Esta situación no le deja ver la vida real, ni verse en su realidad. Tiene su mundo, como lo tendrá Gonzalo en la novela *Los delitos insignificante*. Los mundos propios de los personajes que tanto los entorpecen. Pancho ha quedado rezagado en el tiempo. Por eso “no se da cuenta” del cambio de vida. Después de hacerle ver su situación anómala, real, Pedro descubre la verdad que tanto ha ocultado Pancho.

“No debía haberme recibido, ni haber aceptado con tanto facilidad a Pedrito. Pero no podía usted evitarlo. Yo sé por qué lo hizo. Lo sé mejor que usted. Se sentía culpable; quería compensarme por lo que usted creía un daño y que, por supuesto, no lo era” (p.132).

El pensamiento binario pombiano vuelve a aparecer. Dos mundos enfrentados. El supuesto y el real. El supuesto ha creado culpa a Pancho. Cuando se enfrenta con el real, Pedro, resulta que no es tal el supuesto. “Se sentía culpable”; “quería compensarme”, “creía un daño” y “no lo era”. ¿Dónde radica la verdad de todo ello? Una vez más en el joven, y no en el mayor.

“[...] a un temporero. Cualquiera me hubiera olvidado, y me hubiese olvidado por completo y además con razón, excepto usted. Yo sabía que no me olvidaría y le fui cogiendo cariño a lo largo de los años por eso. Contaba con su lealtad como quien sabe que dispone de una cartilla de ahorros de muchos millones en un banco” (p.132).

Pancho no contaba con un bien fuerte: el cariño. Pedro, a pesar de sus innobles medios utilizados para conseguir un fin, es valiente y confiesa su motivo principal. El afecto hacia él, Pancho, ha hecho que no le engañara, por el contrario ha sido al sacerdote a quien le ha engañado.

Las palabras finales de Pancho son valientes y denunciadoras. A las palabras de Pedro: “Es usted quien ha de contestar a su propia pregunta”, Pancho, vuelve a aparecer la culpa, confiesa:

“Yo te quería –logró decir Pancho–. Me acuerdo de eso claramente. Apenas subía nadie. Yo nunca he querido a nadie; es difícil explicar. Pero no te pervertí. No hubiera sabido cómo; no lo sé ni siquiera ahora. Supongo que para vosotros, a juicio de las personas normales, soy un enfermo, una especie de monstruo. Yo no me veo así” (p.134).

Todo lo anterior intenta plasmar la experiencia de un ser, el “hombre moderno”, que está alienado en su entorno, y se ha alienado de su entorno social. La condición de este “hombre moderno” la describe muy bien R. Musil cuando arguye que hay un “abismo infranqueable” entre “el individuo y la colectividad”. Esa distancia la pone y la impone a la vez la incomunicación. El espíritu moderno tiene una gran dificultad: la incomunicación entre los seres humanos. Tal disfunción es debida al predominio del individualismo, “la frialdad, la indiferencia, y la crueldad”, en un hombre que se siente, es y se ha convertido en centro de todo¹⁵⁰ y para todo.

Tan estrechamente mezclados están estos aspectos mentados que los escritores hacen sufrir a sus criaturas esas dolencias del alma, todas a la vez. Pombo, por ejemplo, hace vagar a Gonzalo Ferrer, el protagonista de *El parecido*, por la noche letonense sin rumbo hasta entregarse en brazos de la muerte. Gonzalo viene a ser el paradigma de hombre moderno desnortado, extrañado, y enajenado, que vaga de un lado a otro desesperado sin confiar en nadie, ni siquiera en los cercanos –la esposa–, y siendo incapaz de ser retenido por ninguna persona que le quiere. Tía Eugenia –en *El héroe de las mansardas*– se siente una extraña entre los demás, tanto en la familia, como con los demás semejantes, que tampoco es capaz de dotarse de unos valores capaces de fundamentar otra vez su agónica vida, existencia reducida a lo mínimo, y por tanto, falta de sentido a su vida. Pancho entrará a formar parte de esa galería de personajes que vagan por el mundo sin rumbo porque también está desnortado. No irá como Gonzalo Ferrer por los suburbios de su pueblo, pero sí se irá por propia voluntad ante una realidad inasumida.

Claros exponentes de extrañamiento, desarraigo y, también, anomía, que no son sino manifestaciones de un mismo síndrome: la falta de integración del hombre consigo mismo, y en el cuerpo social.

Pasemos ahora a estudiar esas contingencias humanas que tanto hacen sufrir a los que la sufren como a quienes están con quien sufre.

¹⁵⁰ Fischer, E., *Literatura y crisis de la civilización*, o.c., p.61.

7.3.4.6. Los rostros de la contingencia.

«Bien sé que soy aliento fugitivo;
ya sé, ya temo, ya también espero
que he de ser polvo, como tú, si muero,
y que soy vidrio, como tú, si vivo.»
F. Quevedo. *El reloj de arena*.

La salud, como su negación, la enfermedad, han sido tema y motivo de preocupación y ocupación del ser humano en todos los tiempos; más en concreto, han sido los literatos¹⁵¹, filósofos, y los teólogos, de una manera particular. ¿Por qué razón? Porque narrar es curar de alguna manera. Pero, sobre todo, porque a través de la narración de la enfermedad o de la salud, se manifiesta el sentido, o la falta de él, de la existencia humana. Si, por poner un ejemplo, las inquietantes novelas de T. Mann: *Los Buddenbrook* (1901), *La montaña mágica* (1924), y *Doctor Faustus* (1947), son una aguda reflexión sobre el ser humano, y lo que le pasa, lo es también, metafóricamente, acerca de la sociedad en la que se desarrolla. Las metáforas recurrentes: tuberculosis, sífilis, expresan las patologías que el novelista cree ver en la vida moderna, entre ellas, el individualismo.

Si, como decíamos, Mann hace esa reflexión y metaforización de las patologías sociales en sus novelas, Pombo no le va a la zaga con la suya. Pombo también hace lo mismo en la que nos ocupa. La novela *El hijo adoptivo* es una radiografía del ser humano finisecular, donde aparece el miedo, las inquietudes, y las ansiedades, así como las enfermedades del espíritu. Y lo es también de la sociedad en la que está y vive. “Todo escritor serio es consciente de su tiempo, que refleja e ilumina a su modo indirecto y a veces difícil de resumir en pocas palabras”¹⁵², recuerda el escritor. Y en esa visión y reflexión de unos hombres en un tiempo concreto, con unos avatares precisos, Pombo pone en marcha un proceso de fabulación increíble en el cual la enfermedad, como signo de contingencia y metáfora denunciadora, se convierte en parte de esas historias humanas en busca de sentido. ¿Qué le pasa al hombre moderno? ¿Qué enfermedad le afecta? ¿Qué a la sociedad actual?

¹⁵¹ Nos apoyaremos en los siguientes materiales: Mellizo, F., *Literatura y enfermedad*, Barcelona, Plaza&Janes, 1979; además, Duch Ll.-Mélich J.C., *Escenarios de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana 2/1*, Madrid, Trotta, 2005, pp.227-374; Laín-Entralgo, P., *Antropología médica. Para clínicos*, Madrid, Salvat, 1986; AA. VV., *La fragilidad de los hombres. La enfermedad, la filosofía y la muerte*, Anrubia, E. (ed.), Madrid, Cristiandad, 2008; Voz: “Enfermedad” en *Diccionario de Pastoral de la Salud y Bioética*, dres, Bermejo, J.C.- Álvarez, F., Madrid, San Pablo, 2009, pp. 519ss; Laplantine, F., *Antropología de la enfermedad*, trad. M. Á. Rouco, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1999.

¹⁵² “Álvaro Pombo”, entrevista de Nuria Azancot a Álvaro Pombo en *El cultural*, 30 de enero-5 de febrero de 2009, p. 9b.

No vamos a decir que la literatura de Pombo está repleta de enfermedad. Pero sí hay enfermedades. Muchos de sus héroes están impregnados de rasgos delatores de enfermedades latentes. Julián en la novela *El héroe de las mansardas de Mansard* sufría conjuntivitis, contingencia que le dificultaba percibir por momentos la realidad. Esta enfermedad es un símbolo de una enfermedad psicológica: la incompreensión de la realidad, y de una social: la ceguera para percibir al otro tal cual. Pancho, en la novela que nos ocupa, también está afectado por la enfermedad —*in firmus*—. Por un lado sufre crisis epilépticas que le desconectan de la realidad. Otro de los grandes de la literatura, Dostoievski, como su creación, el príncipe Mishkin, el idiota, los dos sufren ataques epilépticos. La epilepsia manifiesta la pérdida de conciencia, pérdida de conocimiento, expresa también esa fragmentación de la vida del epiléptico.

“Se encontró sentado en el sillón del cura quién le desabrochaba el botón del cuello de la camisa y le pasaba la mano por la frente. Sintió húmedo todo el cuerpo, salitroso, como si acabara de bañarse en una playa. Notó la lengua abultada dentro de la boca, como un animal encorvado, tumefacto. Se le recrudeció el dolor de las mordeduras al querer decir algo. Oyó decir al cura: <Ya pasó todo, Pancho. Ha perdido usted el conocimiento. Ahora le llevarán a casa>” (p. 33)¹⁵³.

De este fragmento textual de la novela se desprende varias enseñanzas. Por una parte aparece la enfermedad en su fenomenología y los efectos de ésta: la pérdida de la consciencia. No es la preocupación de Pombo; hay más que una mera plasmación fenomenológica de un evento tan singularmente humano. A nuestro juicio, el interés de Pombo se centra en la simbología de esa enfermedad. El mensaje que Pombo proyecta en los héroes va en la línea platónica de la denuncia social. En una sociedad en crisis, y en un medio en el que el sujeto está disuelto, está también en crisis, “crisis del sujeto” (Holloway, 1999: 229ss), ¿cuál es la identidad de cada uno? ¿Cuál es la misión de una agonizante aristocracia en una sociedad en crisis, que se debate en un problema de identidad?

Por otro lado está otra de las enfermedades, la agorafobia. Pancho es agorafóbico. Su creador, el demiurgo Pombo, también lo es. Pombo va dejando esas huellas personales en la narrativa a la manera de Cervantes o H. James lo hacía en la suya. Sabemos por palabras del autor que es una persona “agorafóbica”, merced a lo cual sus novelas “transcurren en interiores casi siempre”, porque el autor “entiende mejor las cosas”. Además de todo

¹⁵³ También aparece en la página 51, donde es calificada como antaño: “morbo sacro”. Esta enfermedad impresionó al comandante médico que visitó a Pancho. Este comandante lee a *Sinuhé, el egipcio* (1945), *Los cipreses creen en Dios* (1952), y *Los hermanos Karamazof* (1880).

ello, y en relación con las relaciones personales, el autor enfatiza en que “no soy fácil para las relaciones”. “Yo tengo cuidado con las relaciones personales”. A lo anterior, es conocida la manifestación pública de su orientación (homo)sexual. Orientación, a nuestro juicio, no del todo asumida y bien llevada, juicio que compartimos con el Dr. Martínez Expósito (2004), a pesar de hacerla pública en cualesquiera de los foros en los que participa.

Por tanto, de todo lo dicho anteriormente, aunque sea escuetamente, deducimos que el aspecto que más define al escritor Pancho, y al escritor Pombo, es la soledad, una de las formas de alienación más acusadas en la sociedad actual. Y a propósito de la soledad, el mismo Pombo indica: “yo soy una persona más bien solitaria. Vivo muy aisladamente”¹⁵⁴. De esta confesión pública resulta nada difícil no deducir ese secreto a voces que es el detonante de sus profundos diálogos e introspecciones internas proyectadas en sus héroes de cualquier clase. Eso sí, siempre cómplices de una duplicidad de conciencias encerradas en un solo ser.

El hijo adoptivo es una novela autobiográfica interior, como una más de esos relatos desde la conciencia. Y en ella hay datos externos que coinciden con la biografía de Pombo, es decir, con el Santander de antaño, de tías, y paseos por el puerto, etc., y datos internos, de ese yo que se remonta al ayer, con nostalgia, con dolor, culpado, por no haber hecho lo que debería haber hecho. Dos tiempos bien administrados y argumentados, a veces, confusamente. La conciencia de Pancho está en el presente y en el pretérito, con una primera persona y tercera en la narración. El pasado aparece no como un tiempo elegíaco y nostálgico, de un Pancho doliente por haberse olvidado de una persona querida. El presente se ve afectado y alterado por elementos de dicho pasado, alterados violentamente.

Pombo, está inspirado acaso por los grandes narradores anglosajones de la literatura gótica, sin embargo, a nuestro juicio, la novela que nos ocupa descansa algo más sobre ese mar inquieto que es la narrativa jamesiana. En concreto, *Otra vuelta de tuerca* (1898). Con ella y en ella, H. James enseña que todos llevamos por dentro una serie de fantasmas, fruto de muchos miedos y frustraciones que, a veces, nos atenazan la vida. Con la novela y en la novela *El hijo adoptivo*, Pombo no solo se sirve de ella para expresar y narrar sus preocupaciones narrativas —es una metanovela—, sino también como medio propicio para pensar sobre la vida misma y la sociedad en la que está: siglo XX¹⁵⁵; una sociedad en decadencia. *El hijo adoptivo* (1984), como sus anteriores novelas: *El parecido* (1979) y *El héroe de las mansardas* (1983), recoge una serie de inquietudes personales a través de notas como el interés

¹⁵⁴ Cfr. Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera* n 209 (diciembre, 2001)12c.

¹⁵⁵ Según el testamento del finado Pancho, el manuscrito está fechado “el veintitrés de julio de mil novecientos ochenta y tres”, *El hijo adoptivo*, o.c., p.136.

por el desvalimiento y la enfermedad, tratados ya en el cuento “Tío Eduardo” (*R*), además de la muerte, la rutina, la decrepitud, y la inutilidad. Pombo, cuando redacta esta novela, tiene cuarenta y cuatro años. Joven todavía, pero ya con pérdidas psicobiológicas y existenciales que deja notar ocasionalmente en la narración. De ahí que nuestra premisa sea que la novela que nos ocupa recoja en su seno una incipiente preocupación por su vida, y por extensión, como filósofo, por el acontecer del ser humano en su fase de debilidad, amén de desvalimiento, y la decrepitud, las cuales, en la mayoría de las veces, se manifiestan en la enfermedad y a través ella. Por tanto, la narración acogería preocupación personal y social.

La enfermedad es una abstracción simbólica que hace el ser humano sobre una situación concreta en la que está, y en la que algo le pasa. Diríamos que es una descripción simbólica de estados reales y metafóricos, no solo de ánimo, sino también, somático. Quizá por eso haya que entender la salud, siguiendo al sociólogo T. Parsons, como una integración de lo orgánico, con lo social y lo simbólico. Y por extensión metafórica, es la situación en que está una sociedad y qué le pasa para que pase todo ello, el motivo de reflexión del escritor. Diríamos que la enfermedad personal de un héroe se convierte en metáfora de una manera de estar en la vida, de sentir la vida, de ser en la vida y con los demás, y del convivir de una sociedad. En concreto, la sociedad que aparece en *El hijo adoptivo* es la sociedad española neodemocrática.

Por otra parte, la enfermedad se manifiesta en un hombre concreto, el hombre enfermo; un tú concretísimo. Por eso, tanto ella, como sus símbolos, hay que pensarlos también como una realidad concreta que afecta a un ser concreto. Ya V.V. Weizsäcker (1951), neurólogo y antropólogo, identificó el estar enfermo como “una forma de ser hombre”, amén de entender la enfermedad como el fruto de un “desorden existencial”. Pero, además de una forma de ser (ontología), y de estar (antropología y sociología), habría que añadir también que tanto la salud, como su opuesta, la enfermedad, tienen mucho que ver con la “buena o mala situación del hombre [concreto] en su mundo”¹⁵⁶. En definitiva, la salud, como la enfermedad, expresan de alguna manera unas buenas o unas malas relaciones de la persona concreta consigo misma, y con los otros.

La literatura novelada pombiana se hace eco de la enfermedad. No es la primera vez que aparece en la novela. En todas ellas vistas hasta ahora: el ciclo del exilio, los cuentos (*R*), y las novelas de la insustancialidad, como *El parecido* (1979) todos sus héroes, de una u otra manera, sufren una enfermedad; todos ellos están impregnados de rasgos delatores de una enfermedad latente. En *El parecido* aparecen los nervios en Gonzalo Ferrer,

¹⁵⁶ Cfr., Laín Entralgo, P., “El estar sano en el curso de la historia”, en *Serta philológica*, F. Lázaro Carreter II, Madrid, Cátedra, 1983, pp.285-291.

amén de la neurastenia en María, la madre del difunto Jaime, el protagonista ausente. En *El héroe* (1983), Julián sufre conjuntivitis, una enfermedad más psicológica que somática. Es decir, una enfermedad que no le deja ver la realidad; está ciego. Ahora, en *El hijo adoptivo* (1984) es la epilepsia, las alucinaciones, y un enfriamiento, las enfermedades que portan los héroes de la novela.

En relación con la enfermedad en la novela de Pombo, una de las claves de interpretación de la enfermedad es la (homo)sexualidad. Las criaturas literarias pombianas son homosexuales en su mayoría, y están afectadas por una enfermedad; son personajes enfermos. La etiología de esas enfermedades hay que buscarla en la disfunción entre ser y vivir; entre esas malas relaciones habidas entre sí mismo, y entre el héroe con los demás personajes de la novela, o también, la sociedad en la que viven. Píndaro recordaba que la primera cosa que ha de hacer el hombre es hacerse a uno mismo, “hacerte el que eres”. No lo tienen tan claro los héroes de Pombo. Porque la mayoría de ellos se sienten impotentes, diríamos, para incorporarse plenamente al medio social en que se desenvuelven, y hacerse. Por ejemplo, en la novela que nos ocupa, *El hijo adoptivo*, el protagonista Pancho, o su madre, Concha, apenas conviven con nadie; viven aislados de todos y ante todos; hasta de ellos mismos. Concha “lleva sin salir [de casa] veintitrés años” (p.13).

Diríamos que cada héroe va construyendo su existencia literaria en una red de buenas o malas relaciones, de buena o mala comunicación consigo y con los demás. En esta línea encontramos en los personajes de las novelas de Pombo, bastantes desórdenes existenciales, en muchos casos, desembocando en enfermedades. Pero no es la enfermedad propiamente dicha la preocupación de Pombo. Como tampoco es su intención hacer una reflexión patográfica. Creemos que Pombo se sirve de esas situaciones concretas y personales para reflexionar sobre una manera de ser (ontología) y de estar en el mundo, en la sociedad, y en una familia (sociología). Es decir, en esas “estructuras de acogida” (L. Duch) tan importantes en las vidas y para las vidas de los seres humanos.

Para argumentar nuestra defensa de cuanto afirmamos sobre la enfermedad en la novela pombiana, quizás sea preciso remontarse a la vida de Pombo. ¿Es una vida condicionada por algo? ¿Cuáles son las circunstancias concretas que puedan aportar alguna clave para interpretar correctamente esta línea? De su vida privada conocemos apenas nada. Lo poco que conocemos de su infancia es que eran “una familia de gente habladora. Era importante sentarnos a hablar”¹⁵⁷. De su adolescencia y juventud, no mucho. Sí sabemos de las circunstancias que le obligaron a dejar España, y de su vida postexílica, un tanto solitaria. Sabemos por palabras del autor que es una

¹⁵⁷ Respuesta a D. Ródenas de Moya en su entrevista: “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera* n 209 (diciembre, 2001)12c.

persona “agorafóbica”, merced a lo cual sus novelas “transcurren en interiores casi siempre”, porque el autor “entiende mejor las cosas”. Amén de todo ello, y en relación con las relaciones personales, el autor enfatiza en que “no soy fácil para las relaciones”. “Yo tengo cuidado con las relaciones personales”. A lo anterior, es conocida la manifestación pública de su orientación (homo)sexual. Orientación, a nuestro juicio, no del todo asumida y bien llevada, juicio que compartimos con el Dr. Martínez Expósito (2004), a pesar de hacerla pública en cualesquiera de los foros en los que participa. Por tanto, de lo anterior, aunque sea escuetamente, deducimos que el aspecto que más define al escritor es la soledad. Por eso, a propósito de la soledad, él mismo dice lo siguiente: “yo soy una persona más bien solitaria. Vivo muy aislada-mente”¹⁵⁸. De esta confesión pública resulta nada difícil no deducir ese secreto a voces que es el detonante de sus profundos diálogos e introspecciones internas proyectadas en sus héroes de cualquier clase. Eso sí, siempre cómplices de una duplicidad de conciencias encerradas en un solo ser.

Así pues, el enfermo y la enfermedad en la narrativa pombiana generalmente están relacionados con la (homo)sexualidad. Por tanto, para entender los enfermos pombianos y ese “desorden existencial” del que habla el sociólogo, Weizsäcker, habrá que tener presente tanto la historia de cada héroe, como aquello que es. Razón: porque la situación de debilidad en la que están crea en cada héroe como otro yo en el yo, un doble, no siendo, siéndolo. De ahí la complejidad de todo héroe pombiano (Weizsäcker, 1988)¹⁵⁹. En las novelas del ciclo de la insustancia, siempre hay una patografía sobre ellos que resaltar, y siempre coincide que el personaje enfermo es homosexual. Así encontramos que unos sufren crisis nerviosas, como tío Eduardo, en el cuento homónimo (*R*); el tío está enamorado del sobrino. Otros, como Gonzalo Ferrer, en *El parecido*, sufren de melancolía. El tío está enamorado del sobrino. Rafael, en *El héroe*, está muy enfermo; es homosexual, mantuvo en su día un affaire con Julián. Hoy está enfermo. ¿Sida; drogadicción? Por tanto, por fas o por nefas, los héroes homosexuales pombianos están afectados por enfermedades.

Ahora, en *El hijo adoptivo*, el protagonista, Pancho, homosexual, sufre ataques epilépticos y alucinaciones ¿esquizofrenia? Pedro, el antiguo amante del protagonista, Pancho, sufre depresiones (p.120). Y según M^a Luisa, su esposa, “está neurótico perdido” (ibid.). Es decir, hay cierta correlación entre enfermedad y (homo)sexualidad, amén de estar muy identificadas y relacionadas entre sí. En la narración pombiana, tanto de la cuentística, como del ciclo insustancial, no hay un homosexual limpio, con una vida saludable. Será a partir de la novela tardía, *El cielo raso* (2004), cuando apa-

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Cfr., Bizzotto, M., voz: “Enfermo”, en *Diccionario Pastoral de la salud y bioética*, o.c., p.5-32, nota n° 4.

rezca el héroe homosexual que empiece a vivir realizado. Es decir, sin taras, ni enfermedad alguna. Luego se podría deducir que la homosexualidad es para Pombo una enfermedad, y como enfermedad que es, como toda enfermedad, es repudiable. Además, Pombo se encarga de subrayar, en una y otra narración, que de una u otra manera, todos los héroes están faltos de algo; uno y otro están sumergidos en desórdenes existenciales. Sus vidas están afectadas por la enfermedad, y, sobre todo, por la enfermedad (homo)sexual. Tal es así que (homo)sexualidad e infelicidad van unidas.

El héroe de la novela *El hijo adoptivo* es un escritor, como su madre, que encuentra su identidad en la narración. “Escribir es ser” (p.14). El escritor se llama Pancho. Afincado en el norte de España, como la mayoría de las novelas pombianas, en Letona (Santander), aunque con rasgos muy difusos en torno a la ciudad (p.12). En esta novela, y a diferencia de las otras, el ambiente narrativo es poco anglosajón; más bien rústico, norteño. El lector se encuentra con una familia monoparental: Concha y Pancho, y con una dueña, Genoveva. Madre, hijo y haya, “la cual debe tener ya setenta años” (p.17). Todos ellos en el ocaso de su vida y de su posición. “Nos estábamos quedando sin ningún céntimo”; “lo de la abuela no daba para dos generaciones”, indica el narrador (p.12). Por tanto, en la novela nos encontramos con varias referencias. La primera, una clase social alta en decadencia, refrendada por los datos autobiográficos presentes en la narración. La casa (interior) en ruina, la merma económica, etc., son signos de ese devenir del ocaso familiar y, en el fondo, del fenecimiento de una parte de la sociedad española del momento. Por otro está la enfermedad focalizada en Concha, la madre de Pancho, y en él. El lector participa de la descripción de una serie de patografías que indican un poco cómo están los héroes.

En relación, pues, con lo primero, el lector encuentra la enfermedad narrada en segunda persona. Es decir, el lector, como tal, asiste desde la pluma y ojos del protagonista, Pancho, a la contingencia del otro; Concha muere de un problema cardíaco, causado por un enfriamiento. Laplatiné habla de “*naturalismo etnográfico*”¹⁶⁰. Es decir, se pone de manifiesto la vulnerabilidad del ser humano en su naturaleza, el mal metafísico. Esta manifestación del mal, sirve a Pombo, como lo hace Levinas, para no tematizar el mal, sino para hacerlo presente, silente si se quiere, proyectando su sombra sobre lo escrito, como un aspecto ominoso y persistente en la vida humana. Viene a ser como un recordatorio al ser humano de su presencia, de su vulnerabilidad y acosamiento. El lector sabe qué ha ocurrido, pero sobre todo, cómo ha vivido, en este caso, el protagonista Pancho, el evento de la finitud: la muerte, y los efectos psicológicos que le provoca. Pombo recurre a la primera persona para dar mayor realismo a la situación y a la narración. Tam-

¹⁶⁰ En *Antropología...*, o.c., p.30.

bién a la metáfora de lo exógeno, en este caso, como algo externo, “accidente”, para describir la situación. Habla Pancho:

“El final de su vida se precipitó como un accidente, desde fuera. A mí, al menos, me cogió de sorpresa, a pesar de sus muchos años, aquella rápida enfermedad, aquella súbita muerte. Aquel fallo cardíaco, presente por primera y última vez al final de una semana de gripe; una gripe fuerte, sin duda, pero no excepcionalmente violenta” (p.48).

La imagen que utiliza Pombo para expresar la finitud subraya ese extrañamiento que caracteriza la narrativa pombiana. Entendemos que Pombo, por una parte, intenta justificar: “me cogió por sorpresa”, que “el individuo en sí mismo es intrínsecamente extraño a la transformación de su estado”¹⁶¹, por otro, la distancia y la incomunicación habida entre uno y otro.

En cuanto a lo segundo, el lector se encuentra con la epilepsia, las alucinaciones, y el neuroticismo, que afectan las primeras al protagonista y narrador, Pancho; el último, tanto a Pancho como a Pedro, fuente sentimental antaño de Pancho. “Yo te quería” (p.134) recuerda Pancho a Pedro cuando éste va a ver a aquél.

El “temperamento nervioso” es frecuente en la novela pombiana. Si gran parte de los personajes de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) son enfermos, seres dotados de un “temperamento nervioso”, los personajes de la novela pombiana del ciclo insustancial lo son también. El lector encuentra a Gonzalo Ferrer, en *El parecido*, que sufre de los nervios. Y Julián con su conjuntivitis, en *El héroe de las mansardas*, no le va a la zaga. Ahora son Pancho y Pedro quienes aportan su “temperamento nervioso” a la narración. Los nervios servían a Proust como fuente de conocimiento espiritual e instrumento de transfiguración artística, pues afirmaba, acerca de ellos, que si alguien soportaba “ser denominado un individuo nervioso, usted pertenece a esa familia lamentable y magnífica que es la sal de la tierra. Todo lo realmente grande que conocemos proviene de nuestros nervios. El mundo jamás sabrá cuánto les debe”¹⁶². Es decir, la enfermedad como creación artística. Pancho experimenta en sus carnes, lo mismo que experimentaba Dostoievski cuando iba a sufrir un ataque epiléptico, y de ese estado y momento, surgían fragmentos de grandiosidad literaria.

En relación con la novela que nos ocupa, también el protagonista de la novela experimenta algo parecido a Dostoievski. A saber. El protagonista Pancho está en una huerta. Referencia con clara connotación religiosa (Gn 3 1ss), “la figura de la perdición eterna es una huerta sin cavar; una huerta

¹⁶¹ Cfr. Laplantine, F., *Antropología ...*, o.c., p. 90.

¹⁶² Tomamos la cita de Laplantine, F., *Antropología...*, o.c., nota, 64, p.150.

sin alzar es la figura irreflexiva de la negación eterna” (p.18), indica el narrador. El atardecer se viene encima de Pancho. De pronto:

“me pareció que en torno mío todas las cosas, fascinadas, seguían el arrebatado arco de las zarzas en dirección a un punto movedizo, algo más sólido, más negro, que el fondo gris poroso de los eucaliptos. Pensé que sería un gato...” (p.18).

El lector se encuentra, en primer lugar, ante las alucinaciones (esquizofrenia) de Pancho. Pasadas unas páginas, Pancho hace patente un primer apunte sobre un mundo onírico lleno de alucinaciones. A saber:

“Tengo la sensación de estar rodeado de animales o de ver continuamente siluetas de animales gigantescos y yendo y viniendo por las paredes” (p.15).

“Se me echó encima un gato volador; debe andar por ahí... ¿Quieres, por favor, mirar debajo de la mesa, justo detrás de ti? ... Te juro que era un gato, una especie de avutarda joven... una especie de gato en forma de avutarda” (pp. 62-63).

Por otra parte encontramos un mundo raro y extraño lleno de espectros. “[Y]o mismo debía de parecer un fantasma” (p.19) indica Pancho al lector. No solo él, sino el resto de los personajes son seres algo fantasmales. Por esa forma de ser, es fácil para el autor (Pombo) hacerles transgredir el límite de lo verosímil, y conversar con espectros. Son numerosas las veces que Pancho conversa con Matías y con su madre, Concha, los fantasmas, en la novela. En todas ellas hay ironía, humor. Por ejemplo, en un momento de la conversación casi de maitines, Matías indica a Pancho que su madre le envía un mensaje; ambos, Matías y Concha han hablado en el otro lado. Y Pancho comenta a Matías: *“¿Has estado hablando con mi madre?”*. E irónicamente, Matías contesta a Pancho:

“–Hablando, es un decir. Hablaba ella sola y yo escuchaba. Una cuestión de protocolo...” (p.63).

Encuentra el lector, por tanto, a un sujeto débil y enfermizo, un tanto complicado en su psicología, tremendamente dependiente de su madre muerta, y con un vacío gigantesco.

Por eso ellos mismos son algo fantasmales. Y de ahí que Pancho parezca también un espectro. Los tratados de psiquiatría y psicología indican que las alucinaciones y las visiones de espectros aparecen en personas sanas como método compensatorio de la soledad sensorial, sentimental o espi-

tual. ¿Es esto lo que le ocurre a Pancho? Por otra parte, ¿asiste el lector a una crítica, por parte del autor, Pombo, de seres en decadencia, una burguesía de alta clase, agotada ya? Es decir, que entre esa turbiedad y confusión, entre realidad y ficción, emerge un mundo de personajes representativos de un mundo en el que las vidas están vacías, en el que la soledad pesa, la comunicación se trastoca en incomunicación, y en el que se asiste a la disolución de una manera de vivir y de ser.

Por otra parte, el lector sabe que Pancho está afectado por la epilepsia¹⁶³. Nunca se hace referencia directa a la enfermedad, sino indirectamente por las secuelas que ha dejado en la víctima. La filología aporta algunos datos interesantes en este aspecto. La palabra *epilepsia* procede del vocablo griego επιλαμβάνειμ < επι, y λαμβανω, y significa “ataque”, “apoderarse de”, “ser tomado por sorpresa”. Desde estos semantemas, cabría preguntarse por qué Pombo eligió la epilepsia en esta novela, una de las enfermedades más literarias y teológicas que hay. Según los semantemas de esta palabra, la enfermedad no solo es tal en la novela, sino que, además, connota lo que está ocurriendo en la trama: un ataque por parte de algunos –Pedro y M^a Luisa– a otro, Pancho, para apoderarse de algo –la supuesta fortuna– de ese alguien –Pancho– argüido con malas tretas: el chantaje.

La enfermedad tiene ciertas connotaciones literarias. Epilépticos fueron, entre otros, Lope de Vega, St^a Teresa, Herman Hesse. Por ejemplo, Dostoievski¹⁶⁴ sufrió esos ataques endemoniados merced a los cuales surgieron los grandes momentos narrativos de su literatura. Y para Nietzsche, estar enfermo es más instructivo que estar sano, ya que todo el poder para construir algo nuevo es el propio infierno. Por tanto, en el fondo del corazón humano, la experiencia de la enfermedad debe tener como resultado agudizar al hombre la conciencia de pecado. Unamuno defendía que la enfermedad era el pecado original humano. La enfermedad es un estado en el que se encuentra el hombre (pecador). Espiritualmente, el hombre está parálítico, o sufre ataques epilépticos (posesión). ¿Hay alguna referencia simbólica, por parte de Pombo, a estos dos personajes, sufridores de esta enfermedad?

Y por último, nos encontramos ante la enfermedad como tal, enfermedad simbólica y teológica. Es decir, con una enfermedad, antaño, “sagrada”, hogaño, neurológico-literaria. El Código de Hammurabi ya se hace eco de ella, así como Hipócrates¹⁶⁵ (aprox. 460-375 a.e.), amén del evangelio de Mc (9,17-18)¹⁶⁶. En la literatura evangélica se encuentra abundante narración de personas epilépticas confundidas con posesiones, a las cuales Jesús cura. Y en muchos lugares, como Oriente, la enfermedad –en concreto, la epilep-

¹⁶³ Esta es narrada en las páginas 18, 33, 34 y 51 del texto base que manejamos.

¹⁶⁴ Cfr. Iniesta López I., “La enfermedad en la literatura de Dostoievski”, Memoria para la obtención del grado de doctor, Madrid, UCM, 2004, URL: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/med/ucm-t27773.pdf>

¹⁶⁵ Y su tratado sobre la *Enfermedad sagrada*.

¹⁶⁶ La cita completa es “El endemoniado epiléptico”, 9, 14-29.

sia— es vista como una plaga causada por espíritus maléficos o enviada por los dioses irritados por alguna falta. Para obtener la curación había que expiar esa culpa a través de la práctica del exorcismo, en el cual se expulsaba a los demonios, quienes poseían ese cuerpo mortal, a la vez que se pedía perdón a los dioses con súplicas y sacrificios. Por eso antaño la medicina era un arte en manos de los sacerdotes. Teniendo todo lo anterior en cuenta, ¿qué interpretación hacemos de la enfermedad?

Weizsäcker hace referencia al “desorden existencial” de los personajes, y desde esa perspectiva hay que reflexionar sobre los personajes y la enfermedad en Pombo. El protagonista del relato pombiano es en su mayoría homosexual. Por ejemplo, Pancho a pesar de estar dormida su homosexualidad, el lector sabe que tuvo un *affaire* en su juventud con Pedro. Y este héroe responde al prototipo de Martínez Expósito (2004, 163), según el cual, los héroes pombianos tienen un “pasado sórdido y marcado por algún episodio turbio”, cierta asimetría en las parejas emocionales y eróticas, así como están afectados por enfermedades, amén de morir de “forma violenta” (Ibid). Pancho y Pedro responden a esa caracterización. Por parte de Pancho, esa orientación es vivida con dolor, culpa, pecado o delito. El héroe es un reo ante sí mismo o ante una ley superior (Martínez Expósito, 2004). Pancho no es dichoso; Pedro, tampoco. En las novelas de este primer ciclo, los héroes homosexuales pombianos no son dichosos, internamente están rasgados, rotos, faltos de sustancia, y el origen de esa desdicha está en no afrontar con serenidad y valentía esa situación. La mayoría de todos ellos viven como fracasados efectivamente. Por eso la enfermedad se convierte en una metáfora¹⁶⁷.

Pombo, como Th. Mann o F. Dostoievski, recurre a la enfermedad por su enorme poder simbólico, y metafórico. Y en primer lugar a la enfermedad más sencilla y común: una gripe. Esas enfermedades que igualan y no diferencian, que sufren el común de los mortales. Con ella, entendemos que Pombo quiere subrayar el ser-en-el-mundo vulnerable. Después, en segundo lugar aparece la compleja, relacionada con la neurología: la epilepsia y las alucinaciones, y con la teología: lo demoníaco. En cualquiera de las dos, tanto la sencilla, como la compleja, se manifiesta el mal metafísico que azota al hombre desde esa estructura de nuestro devenir esencial. Ya lo recuerda oportunamente el Qohélet cuando advierte que “hay una misma suerte para todos”, porque “hay un mal en todo cuanto se hace bajo el sol” (9,2-3). Ese

¹⁶⁷ Habría que recordar que tanto la salud como la enfermedad ha sido utilizadas ambas como metáforas situacionales, y que en su seno, hay situaciones y descripciones simbólicas de estados de ánimo colectivos. Cada cultura, y en cada momento histórico, se ha recurrido a una serie de símbolos concretos para describir estados y situaciones sociales concretas. Muchas veces se recurre a las enfermedades para diagnosticar no solo cómo vive el hombre concreto y en un tiempo histórico concreto, sino también, qué males afectan a una sociedad concreta. Por ejemplo, A. Camus, por medio de la peste, evoca la ocupación alemana.

mal no solo es la muerte amenazante, sino también ese mal (metafísico) que duele.

Dejamos las contingencias humanas y afrontamos de otra manera ese mal que azota al ser humano interiormente: la abyección. Esta forma de mal está muy presente en esta primera narrativa y en relación con la sexualidad. ¿Se debe a alguna experiencia personal de Pombo en su vida?

7.3.4.7. La literatura de lo abyecto.

En esta tercera novela del ciclo de la insustancialidad, el lector encuentra otra de las notas visibles en las novelas de Á Pombo: el chantaje. Otra de las formas de mal en el mundo, en ocasiones muy sutil, pero muy dañino. En las novelas anteriores, *El parecido*, *El héroe de las mansardas de Mansard* y ahora, *El hijo adoptivo*, en todas ellas es muy frecuente encontrarse con el binomio sexualidad y chantaje. En las historias de estas novelas, el lector encuentra dos mundos diferentes y diferenciados unidos por un mismo tema: la sexualidad. Está el mundo de los de arriba, la clase social alta, y el mundo de los de abajo, sirvientes, y gentes de vida sencilla, así como, personajes relacionados con el hampa. Pombo da a esos relatos cierto aire de novela negra. Por ejemplo, Gonzalo Ferrer, en *El parecido*, merodea por los bajos fondos de Letona, antes de morir allí en manos de unos delincuentes, es incurrido a ejercitar su sexualidad. Nando Terán es chantajeado por el doméstico Pepelín y su cuadrilla de chulos. En *El héroe*, Julián es chantajeado también por la pareja Ester y Rafael. En esta que nos ocupa, *El hijo*, Pombo vuelve a poner en la palestra el chantaje y la (homo)sexualidad. De una y otra manera, Pombo no deja de reflejar el pensamiento del tan admirado y seguido existencialista Sartre sobre el infierno y los otros. Tú eres el infierno para mí.

Desde esta perspectiva, ¿qué tipo de violencia aparece en la novela? ¿Qué fines conlleva su uso? ¿Qué relación hay con la sexualidad? El lector de la novela que ha llegado a la secuencia o capítulo trece (pp. 110-131), se enterará por boca de Pedro que Pancho y él fueron amantes. En escena están el clérigo, Pancho y M^a Luisa. Ésta tiene los rasgos de las damas populacheras de otras novelas, como Mati, en *El parecido*, o Ester, en *El héroe*. En esta que nos ocupa, María Luisa es una persona suelta, de fácil palabra, y mejor ojo, que apenas guarda nada para sí. Sufre, diríamos, incontinenencia verbal. Es ese personaje nietzscheano vitalista, apasionado, bravo, y, a la vez, realista. Representa, el otro lado de los principales personajes pombianos: el ser humano luchador, excéntrico y fuera de sí.

¿Qué visión tiene el narrador de algunas mujeres? Voy a contestar con palabras de María Luisa a Pancho. “Se ve que las mujeres no te caemos bien. Se ve a la legua” (p.121). Dos imágenes del narrador darán idea de cómo entiende Pombo a algunas mujeres. La primera es una presentación con claros tintes animalísticos, recuerda a Valle-Inclán. Habla el narrador en tercera persona:

“[...] María Luisa, en una versión azul y blanco de sus pantalones a rayas, se les venía ya encima. Movía mucho los hombros al andar, observó Pancho; en vez de las caderas, o, por raro que parezca, los pies; se movía sin moverlos, a brincos y estrincones, con el aire de ganso de una tórtola” (p.118).

La segunda descripción va a la par que la primera. También destacan los rasgos zoomórficos que emplea el narrador para describir al personaje. Una característica del narrador en la novela pombiana. La narración está hecha en tercera persona. El lector asiste a una descripción fenomenológica preciosista, meticulosa del hacer de María Luisa.

“María Luisa, más tranquila ahora, olisqueaba un ramillete de geranios que había recogido del suelo introduciendo la naricilla alargada y fruncida entre los pétalos como un oso hormiguero. Pancho sintió lástima” (p. 119).

En esa tesitura de decir verdades, y de narrar realidades, Pombo hace una descripción fenomenológica husserliana del chantaje, como en las otras novelas, magnífica. En primer lugar el verdugo presenta la queja de una manera sutil, como que no pasa nada. Medias verdades siempre, y dejando al lector confuso, como al resto de los personajes. ¿Qué ha pasado? ¿Es grave eso que se dice que ha pasado? M^a Luisa espeta a Pancho, personaje para ella y su pareja, abstraído y un tanto ajeno al mundo real, esa intención un tanto retorcida y malsana:

“ Le advierto a usted Pancho, te lo advierto, que todavía mi marido no ha superado aquella experiencia, bueno, experiencias, porque ahí pasó de todo. Y usted aquí, viviendo tan campante, y yo teniendo que arrimar el hombre” (p.121).

Y la dama sigue con su afirmación, desinformación, acusación, creando un clima para la culpabilidad, dado como son los personajes pombianos, lábiles, que diría Ricoeur, y dados a la culpabilidad.

“ En muchísimas cosas, más de una y más de dos. Y en cosas delicadas, que, por lo visto, fue espantoso. A mí mi marido, claro, lo que se dice claro, no me

habla; pero yo lo sé. Yo sé lo que pasó... no se lo deseo a mi peor enemigo..."
(p. 121).

Al final, la asechanza va dirigida sin ocultar nada a la víctima para hacer el daño irreparable, y conseguir el verdugo su objetivo. Entre duda y duda, María Luisa deja caer la acusación.

"Yo no digo que usted lo hiciera adrede, usted es como un niño; no hay más que verle cómo se ha puesto en veinte años; igualito igualito que los Seises, la verdad. Yo digo las cosas a la cara" (p.122).

Finalmente, el verdugo presenta la acusación como una acción benefactora para la víctima, la cual, presa de miedo, cae en la trampa. El discurso de María Luisa es perverso y falso, amén de mala intención, pues se presenta a través de él como una alma caritativa, cuando es todo lo contrario, como una víctima, cuando intenta conseguir unos fines muy concretos, amén de recurrir a la religión para sus fines maléficos. Es decir, una mala persona a pesar de sus aparentes buenos sentimientos. Y esa maldad se manifiesta en el contenido del discurso teológico amén de falsos valores o virtudes. El mensaje de expiación y el pecado es manifiesto. Es decir, la dama recurre a la inolvidada religión cristiana -para Pombo-, en este caso, con una connotación cristológica: "ofrecer al propio hijo por los pecados ajenos" (p.122), con san Juan de fondo. Según él, la verdadera, única y eterna expiación de todos los pecados de toda la raza humana en todos los tiempos es la que hizo Dios, el Padre, al ofrecer a su propio Hijo en sacrificio de expiación, como "El Cordero de Dios que quita el pecado del mundo" (1.29). María Luisa (Pombo) hace un parangón entre ella (madre) y Dios (padre). Éste ofrece a su hijo Jesús como víctima propiciatoria del pecado humano, el cual es limpiado por el sacrificio ejecutado. Ella presenta y ofrece a su hijo Pedro como víctima propiciatoria para redimir el pecado de Pancho, la ¿(homo)sexualidad? Por la gravedad del pecado del hombre tuvo que morir Jesús en la cruz. Por la gravedad del pecado de Pancho, ella tiene que sacrificar, ofrecer, a Pedro, su hijo, a Pancho. Pombo juega con el humor, la religión y la trama de la narración. Es muy frecuente en él esta mezcla de religión y humor.

"-Nosotros queremos ayudarle, mi marido y yo, porque no somos rencorosos. Y aquí está el niño para demostrarlo. Más demostración que esa no creo que pueda esperarse de una madre. Ofrecer al propio hijo por los pecados ajenos. Pero todo tiene un límite" (p.122).

Y para rematar la maldad de la acción, el verdugo se presenta ante la víctima como incomprendida y maltratada.

“Yo no digo que usted sea malo. Bien sabe Dios que he procurado siempre”

Una de las notas llamativas en la novela pombiana es la culpa y la vergüenza de los héroes protagonistas. Ambas son dos emociones próximas, pero hay alguna que otra diferencia entre las dos. La culpa estaría más relacionada con la situación o comportamiento ético, mientras que la vergüenza lo estaría con la situación personal (psicología) en relación con los otros (sociología). La culpa es un sentimiento más privado, no visibilizado, mientras que la vergüenza es más pública, se visibiliza más. Un signo de esa visibilización es la rojez de la cara. En Pombo estas situaciones son importantes, ya que los héroes no siempre se comportan en relación a lo que son, sino en relación a la situación. La culpa tiene una correlación religiosa en muchos literatos, la vergüenza no. Culpa y castigo están muy relacionados, mientras que vergüenza y huida lo están a su manera. En Pombo encontramos la culpa relacionada con la religión, en este caso, católica, merced a la formación cultural del autor.

En la novela *El hijo adoptivo* encontramos al héroe protagonista y narrador de la historia, de su historia, profundamente estigmatizado por la culpa. Pancho siempre se ha sentido culpable, sin saber por qué, de muchas situaciones de la trama. Del repentino e inexplicable despido del antiguo secretario, Pedro, por la única persona que ha sentido Pancho una fuerte atracción y cierto cariño. Por la vida que ha llevado junto a su madre y casi único ser que ha entrado en relación. También Pancho siente la culpa por ser como es: homosexual, sentimiento y orientación que reprime fuertemente. Ya advierte el autor, Pombo, que en la novela “al no haber autoconciencias heroicas, sólo quedaban víctimas y verdugos” (p.131). La primera víctima y, a la vez, verdugo de sí mismo, es el propio Pancho. La estructura dual de la trama pombiana de víctima-verdugo es amplia. Va desde los adolescentes, Jaime –en *El parecido*– pasa por la adolescencia –Nicolás, en *El héroe*–, y termina en la madurez, Pancho, un varón de cuarenta y largos años.

Afrontamos otro aspecto de la narrativa de Pombo: la muerte y la escatología individual.

7.3.4.8. La frontera de la vida: muerte y escatología en la novela.

Á Pombo se le ha considerado un escritor atípico. Tiene rasgos concomitantes con algunos de los escritores de su época, sin embargo no pertenece a ninguna; en todo caso, a sí mismo. Pombo, en realidad, vive plenamente dentro de su tiempo. Por ejemplo, la novela *Contra natura* (2005) recoge todo el momento histórico que se vivió en Madrid en torno al *affaire* homosexual en ese año del 2005. Tiene su propia ideología, y estética. Y como todo buen escritor tiene su forma propia de manifestar la *imitatio* que da rasgos originales a sus narraciones. Son todas ellas, recreaciones de la realidad personal aderezadas con la fantasía. J. L. Aranguren lo resumió muy bien cuando indicó que el novelista es un “recreador de un mundo novelesco muy propio, muy a la búsqueda del pasado personal y familiar, del tiempo vivido y, por <censurado>, no vivido enteramente y que necesita liberar”¹⁶⁸. “Me interesa liberarme de todo lo que me ha obsesionado, cosas como el amor, el material de desecho autobiográfico o la muerte. Son cosas de las que me tengo que liberar para encontrar, si no la felicidad, una suerte de compromiso”. Estas afirmaciones las hacía en una entrevista hecha por D. Morán (25-11-09)¹⁶⁹. Parte de estas obsesiones recoge en la novela que nos ocupa. En concreto, empieza a plasmar la obsesión de la muerte a través de la reflexión escatológica. En la novela, *El hijo adoptivo*, Pombo manifiesta todo su ser singular, tanto en el contenido como en la forma¹⁷⁰.

¿Por qué frontera? Según la RAE (1994) la definición de la palabra “frontera” es “el confín de un estado, barrera o límite” en una superficie. Y en el ámbito literario la connotación nos hace pensar en una superficie geográfica. Apoyándonos en la palabra “frontera”, ¿es acaso Pombo un escritor de literatura fronteriza? De alguna manera sí. Pombo se mueve entre la frontera realidad-ficción; entre la frontera creencia religiosa-agnosticismo; en la angustiosa frontera entre la culpa y el perdón. No se puede hablar de literatura fronteriza, pero sí da en muchos momentos de la narración una forma y una estética concreta a su narrativa. El propósito de esta exégesis es subrayar un aspecto más de la compleja literatura pombiana, por medio del desarrollo de esas caracterizaciones pombianas de índole estilístico y temático. La literatura de Pombo incluye diferentes tipos de frontera: lingüísti-

¹⁶⁸ En “El mundo novelesco y el mundo novelístico del Álvaro Pombo”, *Los cuadernos del Norte*, nº 24 (marzo-abril, 1984)46a.

¹⁶⁹ Cfr., en

<http://www.abc.es/20091125/cultura-literatura/alvaro-pombo-interesa-liberarme-200911251021.html>, citado el 06/03/2011.

¹⁷⁰ La novela *El hijo adoptivo* viene estructurado en fragmentos literarios o secuencias sin numerar. Nosotros, para una mejor claridad, utilizaremos la nomenclatura de secuencias. Por tanto, en nuestro lenguaje, el libro está estructurado en dieciséis secuencias literarias.

ca, geográfica, humanas y estilísticas. Entre todos ellos nos fijaremos en la frontera vida-muerte. El más allá.

La escatología es uno de los campos de la literatura, tanto profana como religiosa. El Siglo de Oro fue un tiempo propicio para que aflorara la creación escatológica, Quevedo es una de las figuras representativas. Pero el Siglo de Oro heredó de la Edad Media esa manera de estar y ver la vida, el fin de los días humanos, y el más allá; y ésta, a su vez, heredó todo su acerbo cultural de la Antigüedad. La literatura homérica ya incluye en sus narraciones el tema escatológico con la Isla de los Bienaventurados. Noción que forma parte de un mito, el de las Edades, y pasa luego a connotar unas ideas religiosas sobre la vida en el otro mundo¹⁷¹. Pombo recurre al tema escatológico por primera vez en su narrativa, en esta novela. Creemos que lo hace por ese miedo a la muerte que va reflejando en la narrativa. Sin embargo aparece la paradoja de que no cree en el más allá, al menos como se entiende en el cristianismo. En consecuencia, entendemos que elabora un pensamiento escatológico más antropológico que religioso. A nuestro parecer la escatología transcendente sobre el más allá va más en la línea griega. En consecuencia, habrá momentos que recurramos a ella para entender un poco la del Á Pombo.

Antes de adentrarnos en el análisis del pensamiento pombiano una aclaración de conceptos. Escatología es una palabra polisémica, por una parte tiene un significado religioso, en el que se hace referencia al fin del hombre individual, y al de la humanidad en general; y por otra, un significado antropológico, que hace referencia a los excrementos¹⁷², siendo un excremento “cualquier materia repugnante que despiden de sí la boca, nariz u otras vías del cuerpo” (RAE, 1994). Se puede, por tanto, afirmar que ¿hay referencias escatológicas en su doble acepción en la novela que nos ocupa? ¿Es Á Pombo un escritor escatológico? ¿Con qué fin, si las hay, recurre a ellas?

La literatura pombiana desde la perspectiva escatológica tiene afinidades con la homérica. A saber. La literatura homérica presenta un más allá, Hades, oscuro, triste y lamentable. La pombiana también. En Homero los personajes nunca se ríen porque la risa expresa vida¹⁷³. En

¹⁷¹ Hemos desarrollado este tema en nuestro trabajo de investigación, inédito, Casanova Monge, F. J.J., *El hombre y el más allá. El pensamiento escatológico en las letras griegas. De Homero a Platón*, Madrid, 2006, trabajo inédito.

¹⁷² La acepción antropológica procede del griego σκωπ, cuyo significado es *mierda*, con el año-Edido de λογοζ, sería tratado sobre los excrementos. Mientras que la acepción religiosa viene de τον εσχάτον, es decir, *fin* y λογοζ, *tratado*, tratado sobre el fin de los días, sería.

¹⁷³ Nunca se ríe porque la risa expresa vida. Dice J.N. Bremmer “si en la Edad Antigua se creía que las almas de los muertos podían reír. Es una idea –afirma– muy difundida que los muertos no ríen, y que los que visitan el más allá o se ha encontrado con espectros pierden esta capacidad.(...) Hace mucho tiempo que los folcloristas llamaron la atención sobre el hecho de que entre muchos pueblos la risa es un signo de vida. Su ausencia, por el contrario, estaría relacionada con tiempos y lugares en los que se habría producido una interrupción de la vida normal”, en *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid, Siruela, 2002, p.69.

Pombo tampoco; hay ironía, humor, pero no risa. Y nunca mejor dicho. El lector de Homero asiste, como lo hace el lector de Pombo, y como lo sufren los personajes de unas y otras novelas, al devenir de las almas en un valle de lágrimas. Porque en este lugar homérico todos sus moradores gritan, chillan o se lamentan por alguna razón. En *El hijo adoptivo* no sufren tanto, pero sí sienten la discriminación. En Homero lo hacen porque han perdido su estatus social y lo están evocando. Merced a eso, el lugar es más fruto de la resignación que de la esperanza (Rohde, 1995). Tiresias, por ejemplo, no puede ser más claro cuando advierte a Odiseo: “Por qué has venido, desgraciado, abandonando la luz de Helios, para ver a los muertos y este lugar carente de goces?” (O11, 93ss). En la de Pombo van después de morir. En la novela que nos ocupa, la muerte ha sido tragicómica: ahogamiento en meyba. En este más allá homérico abunda el desasosiego, la marcha errabunda sin objetivo ni fin concreto de sus moradores, las almas, a través de una topografía copia de la realidad idealizada, y un estar, eso sí, activo, donde los muertos van y vienen sin rumbo alguno. En ese lugar todo es un ir y venir de multitud de gentes sin fin alguno, y donde no existe el tiempo (Χρῶς), al menos en el espacio homérico, cosa que en el platónico, sí. En la literatura pombiana, hay algo parecido. Veámoslo.

Dos son las secuencias en que se hace referencia al tema escatológico trascendente, uno el relacionado con lo excremental. En las dos secuencias los protagonistas son Pancho y Matías, el difunto. El encuentro entre los dos sirve a ambos para meditar sobre aspectos de la vida, y de la literatura. Hay que recordar que en esta segunda línea, Pombo se introduce a través del pensamiento de ambos. En la secuencia segunda de la novela (pp.17-21), Pancho y Matías, el fantasma, conversan, como lo hace Odiseo con las criaturas del más allá. La narración está hecha en primera persona: “Vi”, “me volví”, “sentía”. La acción se desarrolla en un *locus edénico*, un huerto, con “el atardecer” en el horizonte, una “acequia”, un “bosque de eucaliptos”, etc. Un lugar donde es posible una manifestación maravillosa. Y así es. El narrador tiene una experiencia de trascendencia. Por tal experiencia entendemos esa “percepción sensible de lo infinito en una circunstancia determinada” (L.Roy)¹⁷⁴.

“De pronto me pareció que en torno mío todas las cosas, fascinadas, seguían el arrebatado arco de las zarzas en dirección a un punto movedizo, algo sólido, más negro, que el fondo gris poroso de los eucaliptos. Pensé que sería un gato” (p.18).

¹⁷⁴ En *Experiencias de trascendencia. Fenomenología y crítica*, Barcelona, Hérder, 2006, p. 27.

En ese locus fantástico, el huerto, Pancho se encuentra con el fantasma de Matías, inician una conversación. Pombo recurre a lo escatológico en su doble acepción: la sucia, para dar color y humor a la situación, y la sobrenatural. ¿Con ello se está riendo el escritor de la muerte? ¿Del más allá cristiano? Sabemos que la muerte es una de sus “obsesiones”, que tiene que liberar y liberarse. Pombo introduce dos planos: la vida (Pancho), la muerte y el más allá (Matías). Éste viene al más acá. Y lo hace desde una perspectiva humorística y antropológica. A saber:

“–¿Qué haces ahí, Matías? –preguntó Pancho en voz no muy alta, sabiendo ya que se trataba del fantasma de Matías, más visto que el tebeo– ¿Qué hace ahí cagando?” (pp.19-20).

El más allá de la novela es más inmanente, más griego. Recuerda al más allá homérico. Es un *locus* informe, hay algo, pero no sabemos cómo es. El lugar insinuado por Pombo es un más allá un tanto frío, cruel, e ignominioso; la convivencia entre los entes sobrenaturales es problemática. Nos recuerda al Hades homérico. En este Hades pombiano hay entes sin rostro: “los difuntos” (20, y 21), y con mal talante. Y es un lugar de desdicha, puesto que además de gemir y llorar, además, como Matías, se siente uno mal. Razón: es “el hazme reír de los difuntos” (p.20). Sin embargo, indica el difunto, esa situación incómoda, no le provoca resentimiento (p.20). “Todos se reían de mí, Pancho”, también en el más allá se vuelven a reír de Tomás. El mundo del más allá es una traslación del mundo del más acá, con sus formas de vida, experiencias sentimentales, emociones y toda clase de situaciones humanas. Hay una aseveración de Matías a Pancho: “Los muertos no somos verosímiles” (p.29). Es decir, parecemos reales pero no lo somos. Tenemos apariencia de verdad, pero en realidad no hay nada de ello. ¿Cómo la novela? ¿Cómo las narraciones? Parece que Pombo está expresando cómo entiende la novela. Es decir, parecer algo, sin serlo. Por otra parte, Matías (Pombo) hace referencia a la muerte. Según él, “es una experiencia ignominiosa” (p.21). ¿Por qué lo es? Según Matías porque se ahogó “en meyma”. Es decir, Pombo está recordando esa muerte anunciada de una celebrada novela: *El Jarama* (Sánchez Ferlosio, 1955).

Este Hades pombiano es, además, un lugar donde los moradores son y representan lo que fueron: “Yo fui un tenorio de cuñadas” (p.20). Odiseo vuelve a reflejar lo inhóspito del lugar, cuando, ante un simulacro de persona (εἰδολον), afirma: “Perséfone me ha enviado este simulacro para que me lamente y lllore más todavía” (O XI, 213 y14). Matías hace lo mismo ante Pancho. Ante éste se lamenta de su suerte en el más allá, y de su muerte: “yo me ahogué ... en meyma” (p.21). Agamenón (O 11, 380-390), aunque con-

serva la apariencia corporal, no posee la fuerza vital¹⁷⁵; es impalpable e inaprensible. Las figuras son “imágenes” (ειδωλα) de los vivos; gritan, en lugar de hablar. La existencia, pues, en el Hades, está muy disminuida. Tanto que se siente vergüenza de ello.

Dejamos las manifestaciones del mal para centrarnos en el discreto bien. La denuncia del mal anuncia la afirmación de ese bien triunfante al final de todo. Por ser el bien tan discreto, veamos cómo está presente en la novela que nos ocupa.

7.3.4.9. Las fuerzas del bien en la novela.

Los hombres no se dividen en buenos y malos. No hay tanta claridad en los comportamientos humanos como para una división tan meridiana. Porque en cada uno de nosotros coexisten siempre como nos han demostrado los grandes investigadores del alma humana: Dostoievski, Fromm, H. James, etc., esa frontera poco clara entre los aspectos negativos y los positivos, entre la bondad y la maldad. Por tanto, no hay un hombre en estado puro. Siempre se debaten en el corazón humano zonas de luz y de sombra, que pueden predominar según las circunstancias, situaciones y motivaciones humanas. La gran mayoría de los literatos así lo han reflejado.

Pombo, como otro de los grandes de la literatura, Dostoievski, es parco en la representación del bien. De hecho él lo hace a través de signos muy discretos como la ternura, el amor, la comprensión y el reconocimiento; incluso, como él indica, y tomando una idea ortegiana, la salvación de la circunstancia como salvación de la propia persona¹⁷⁶. Por ejemplo, en la novela que nos ocupa, *El hijo adoptivo*, Pancho no salva las circunstancias en que está. Entendemos que no quiere o no le interesa, por eso el final es trágico, como en el resto de las novelas del destierro, termina en la muerte. Si hubiera salvado sus circunstancias se hubiera salvado él también. En cualquier caso, desde esta parquedad y discreción, el bien es proclamado con fuerza por el novelista. Creemos firmemente que el sentido de las novelas de Álvaro Pombo consiste en la afirmación del bien, pero ese bien aparece en medio de la denuncia del mal. La moral de *El hijo adoptivo*, por ejemplo, como otras del propio ciclo, radica en el castigo del personaje Pancho –poética de la justicia–, por no atreverse a ser. En el pensamiento de Pombo, en este aspecto está el bien. Todo aquél personaje que no ha sabido trabajar con sus talentos, los ha escondido, o todavía más grave, no ha querido hacer el bien social

¹⁷⁵ Y extendía hacia mí sus brazos, deseosos de tocarme, pero ya no tenía una fuerza firme, ni en absoluto fuerza, cual antes había en sus ágiles miembros (O 11, 390ss).

¹⁷⁶ Cfr. Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, o.c., p.18b.

por miedo, bien por miedo individual, normalmente tiene un final trágico: es llevado a la muerte. Suicidios, accidentes, muertes poco claras.

La clave de la novela pombiana está en la historia de cada protagonista cómo lleva adelante su vida y todo aquello que le ha tocado. Por todo ello, la tesis de Pombo es presentar a sus *dramatis personae* como naturalezas abiertas. La vida de cada uno es un proceso en el que ha de hacerse desde lo que es, nunca desde aquello que no tiene ni es. Pancho se queda quieto, Pedro no. Mejor o peor articula lo que es, Pancho, por el contrario, no. En este aspecto hay una gran diferencia entre los personajes jóvenes y los maduros. Los primeros se abren a la vida, se arriesgan a ser, a expresar sus sentimientos, sin embargo, los maduros permanecen en el silencio, anonimato, inactividad e inhibición de todo aquello que puede ponerles en riesgo.

Los personajes secundarios suelen ser uno de los arquetipos de la presencia del bien en las novelas pombianas. En el silencio y en la sombra, ellos hacen el bien y lo propagan sin apenas notarlo nadie. Y en muchas de las novelas, esa presencia bondadosa adquiere la figura de mujer. La mayoría de ellas viven en el mundo y en los mundos de los personajes, logrando vencer la potencia del mal en sí mismas con su *savoir faire*. La sola fuerza de su presencia influye en los demás. En esta novela de *El hijo adoptivo* encontramos uno de esos personajes ejemplos, discretos, silentes, que hacen el bien sin apenas notar que se hace. Este personaje es Genoveva, una mujer que aparece como sin alma y anterior al cristianismo, esencia de esa bondad que va emergiendo discretamente, y la fidelidad sin raíces éticas, más allá del bien y del mal.

Si personajes literarios como Penélope en la *Odisea*, Sancho Panza en *El Quijote*, o en la vida real, humanistas como Tomás Moro (1478-1535), sobresalen en la ficción y en la realidad es por ser ejemplos destacados de fidelidad a sus principios. Penélope es el arquetipo de paciencia y constancia que hacen posible la fidelidad a un proyecto de vida junto a su esposo. Tomás Moro personaliza la existencia de un creyente —cristiano—, entendiendo la vida como servicio a una causa: la fe en Dios, y al hombre desde unas convicciones muy profundas. Esa solidez y esa fidelidad a unos principios le cuestan la vida. Y en la ficción de *El hijo adoptivo*, el lector encuentra también esa solidez interior en una anciana mujer: Genoveva. Ella no espera como Penélope a nadie ni nada más que la muerte en todo caso, sino acompañar a un hombre, Pancho, en la sombra de la vida de esa casucha apartada del pueblo. Genoveva es notable, sobre todo, por su fidelidad. Ella, como Penélope, vive silente y amable, vive para cuidar ahora al huérfano Pancho, su ya no tan joven amo, un cuarentón, en medio de un mundo solitario, decrepito, sucio y un tanto extraño, donde hay fantasmas. Sin embargo, y a pesar de todo, de su corazón surge esa férrea fidelidad.

Si Moro ejemplificaba la vida como servicio a una causa mayor: Dios y lo que Él representa, Genoveva es ejemplo de la vida como servicio. La anciana mujer es la superación del formalismo religioso. Si se caracteriza por algo es por la fidelidad a la familia. Primero a la madre, Concha, ya muerta, luego, al hijo. Esta virtud es reconocida por todos; primero e indirectamente por Pancho, después por su antiguo amigo, el apreciado Pedro. Cuando éste y su antiguo amo, Pancho, cara a cara, le confiesa unas cuantas verdades, entre la que se destaca está el reconocimiento de la fidelidad de Genoveva a su persona. ¿Hay una proyección psicológica de Álvaro Pombo a sus cuidadoras infantiles? Según confesión del propio escritor, su vida infantil transcurrió en compañía y brazos de diferentes hayas, en concreto, inglesas. Según, por tanto, esa confesión, parecería que sí hay cierta proyección personal hacia ellas, según las aportaciones del psicoanálisis. Habla Pedro y manifiesta abiertamente sus planes nada ortodoxos a Pancho, en el discurso, hay un reconocimiento a esa fidelidad, sobre todo de Genoveva.

[Pedro:]“El cura me fue útil; en cambio me resultaba inútil Genoveva, que apenas sabe escribir y que se negó a verme las dos veces que me acerqué al pueblo y me llegué a esta casa sin que usted lo advirtiera. Y la fidelidad de Genoveva se asemejaba a la suya” (pp.132-33).

La fidelidad en Genoveva conlleva, a pesar de no ser consciente la anciana, voluntad libre y firme de mantenerse vinculada a una persona. Genoveva está vinculada desde siempre a la casa. La anciana doméstica, muerta Concha, está vinculada ahora a Pancho. Y este fragmento es clarificador porque Genoveva pone al descubierto esa virtud de la solidaridad que encierra en su seno la fidelidad. Ella, la anciana, a pesar de intentar ser utilizada por Pedro para unos fines concretos y poco ortodoxos, manifiesta esa férrea adhesión incondicional a su amo, con los años ya casi hijo. Ella conoce ahora al intruso; conoce qué pasó, y qué no debe pasar, por eso esa negación a verle. Ella, como mujer, y desde ese seno maternal, como María, guardaba todas esas cosas en el corazón. Entendemos que ahí radica la negativa. Ella se ha mantenido firme en la situación en la que han vivido cuando lo hacía su madre, y ahora, cuando ella no lo está. Genoveva tiene la fortaleza de estar al lado de alguien decrepito, enfermo, y enajenado. Ella, a su manera, tiene la fortaleza de ayudar con su compañía y silencio a Pancho; y tiene la fortaleza necesaria para conservarse en el aislamiento con él, en la ausencia de un grupo, pues como sabe el lector, la casa de Pancho no conformaba un grupo, sino una unidad segregada. Primero porque estaba aislada por la distancia, después, porque estaba aislada psicológicamente por sus habitantes: Charo y Pancho en vida de la primera; ahora, Pancho. Creemos que Genoveva se presenta como una heroína en relación con esa fidelidad.

Genoveva es mucho más que fidelidad en esa casa; es sobre todo “la conciencia de esa casa”; y es “anterior a la palabra escrita” (p.17). Es decir, es ese saber ya no solo sobre nosotros mismos y de nuestra situación en el mundo, sino también acerca de todo y de todos los de la casa, y de sus situaciones en el mundo. Recordando a Jackendoff, la conciencia ya no solo es la experiencia del mundo y de la propia vida interior, de mi vida y de mi mundo, sino que Genoveva sería la experiencia de ese mundo doméstico, la experiencia de esos mundos humanos, y sobre todo, de esa vida que es Pancho.

“Si él está en el pueblo todavía, Genoveva ya se habrá enterado; y aunque no es probable que Genoveva me hable del chico si yo no le doy pie, temo la presencia de ese dato oscuro en sus ojos de ébano” (p.26).

Conciencia, fidelidad, discreción, respeto, delicadeza, temor y sufrimiento. ¿Qué significa ese “dato oscuro”? ¿Acaso está hablando Pancho (Pombo) desde una perspectiva moral – conciencia senequista o ciceroniana– de lo que hubo en su día entre él y Pedro? O ¿es quizás Genoveva la que verdaderamente sabe qué ocurrió?

Otra de las manifestaciones del bien en la novela es a través del cariño, la ternura, y la preocupación de Genoveva. Según el narrador, debe tener unos setenta años (p.17). Es la doméstica de la casa de Pancho que ha vivido siempre con ellos. Por eso, como bien afirma el narrador, “nos conoce a todos, vivos y difuntos”, aunque, “no nos recuerda” (p.17). Ese “no nos recuerda”, ¿está indicando una enfermedad geriátrica? Aparece un rasgo del estilo pombiano el binarismo. En este caso es paradójico que una persona conozca a todos, vivos y difuntos, y no los recuerde. ¿Amnesia?, ¿Alzheimer? ¿Negar el pasado? Genoveva es mucho en la casa. Es la tradición oral de la casa; es la mujer que está siempre en segunda fila, y es ese personaje femenino que siempre está al lado de un homosexual en la novela pombiana, silencioso, obediente, siempre dispuesta a ayudar, ya no solo al varón, sino a todo aquél que se acerca a la casa del varón para que éste esté bien, se encuentre bien. De hecho, Genoveva viene a representar también el ayer frente al hoy, la tradición frente al vivir de hoy. Genoveva es mentada en todo momento en tercera persona. El narrador no le da voz, solo presencia silenciosa.

Genoveva es la mujer maternal que ofrece cariño por doquier. Pancho así la vive, así la nombra, así la entiende y así la recuerda. Las domésticas pombianas son la madres putativas de esos niños o adolescentes de las narraciones, huérfanos todos ellos de sus genitores.

“[...] Solo a mi me ha querido. Y yo a ella. [...] La conciencia de esta casa. Anterior a la palabra escrita” (p.17).

Genoveva no es solo la confidente de Pancho y su cuidadora, a pesar de los años, sino que es también la guardiana de todos, hasta de los gatos. Con ella en la casa nadie se queda sin atención. Genoveva aparece con esa imagen hacendosa del libro de los Proverbios (31,10ss), seráfica, mujer preocupada hasta por la comida de los gatos.

“Y la vi salir de la cocina con las dos tarteras de hierro de asar pollos y la lechera mediana en bandolera, con una cuerdecilla, junto con el cacillo que recordaba un subfusil de otra galaxia. Un efecto chusco neutralizado en parte, en gran parte, por la solemne determinación de Genoveva. El comedido, eficaz y silencioso caminar de una sierva” (pp.18-19).

Los diminutivos contribuyen a elaborar un fragmento un tanto pictórico, con un tono afectuoso, de cariño y de cercanía. Hay reminiscencias de otra mujer mayor, sencilla, trabajadora y silenciosa: Luzmila (“Luzmila”, *Relatos*). Como ésta, Genoveva también trabaja en silencio y con eficacia, sirviendo. Es una persona íntegra. Según el narrador, Pancho, esa preocupación y ocupación gatuna de Genoveva es “la única mentira” (p.19).

Genoveva además del cuidado de los gatos, es la criada fiel y solícita evangélica que siempre está al frente de su cometido y solícita para quien viene a la casa (cfr. Lc 12,39-48)¹⁷⁷. Cuando va el sacerdote a ver a Pancho, sea cual fuere la hora en que va, Genoveva está a su disposición, a su servicio, y:

“[...] le da de merendar, lo mismo si aparece a las cuatro de la tarde que a las cuatro de la madrugada” (p.22).

“Se levanta aun de noche, y da comida a su familia, y ración a sus criadas” (Pro 31, 15).

Un contraste noble deja ver Pombo en Genoveva: Jamás pisaba la iglesia (p. 22), sin embargo, está adornada de esa mansedumbre, paz, humildad y limpieza de corazón, valores y virtudes ensalzados y defendidos por las Bienaventuranzas (Mt 5,1ss). Tal es así que es llamada por el sacerdote: “alma de Dios” (p.24). Para Pancho, Genoveva “no tiene alma”, ya que es “anterior al cristianismo” (p.24).

El bien tiene muchas caras, y tiene, además, la fuerza suficiente como para hacerse presente en medio del mal. El bien no tiene necesidad de anunciarse. Su mejor defensa y su abierta proclamación residen en el silencio. El bien vence con el silencio. Los grandes escrutadores del alma, Dos-

¹⁷⁷ Genoveva responde también al arquetipo de mujer hacendosa del libro de los Proverbios 31,10ss “Y con voluntad trabaja con sus manos” (v.13b); “Ciñe de fuerza sus lomos, y esfuerza sus brazos” (v.17).

toievski, Fromm, Tolstoi, anuncian y denuncian la presencia del bien en medio de esos corazones retorcidos, roturados por la adversidad, silentes. Pancho es capaz de reconocer desde el presente esa ternura que le brota del corazón al ver en el ayer que alguien fue capaz de sacarlo de la lóbrega cárcel de su alma y de su casa (p.27). Esa figura capaz de semejante aventura tiene rostro y nombre: Pedro.

“[...] al encontrarme repentinamente junto a otra persona mucho más joven que yo, solemnemente preocupado por la ortografía y las rarezas sintácticas de mis relatos, me sentí cómodo, descansado y a gusto y más interesado por mi compañero que por mí mismo” (p.27).

Pancho, por una vez en su vida, es capaz de salir de sí mismo, de su egoísmo, de su yo encerrado y cerrado, y abrirse al otro. “Más interesado por mi compañero que por mí mismo”. Esa es la negación evangélica que cura el corazón endurecido. Pancho es transformado, el corazón de piedra, frío y distante, en corazón de carne capaz de sentir al otro como otro, dejándose impregnar de su olor, calor y amor. Este dejar a Dios por el otro es capaz de sacar de las mazmorras más profundas el alma más encerrada. Pancho lo experimenta en un momento de su joven vida. Esta experiencia es llevada por Pombo a otra novela muy posterior: *El cielo raso* (2001). Gabriel Arintero experimentará en sus carnes lo mismo que Pancho. Solo que Arintero no se queda parado, tampoco nadie se interpone en su camino. Gabriel llevará adelante, se arriesga, aquello que siente. Pancho, en su precariedad, experimenta qué es estar fuera de sí.

Entendemos que la ternura lleva un gozo por el otro. La ternura busca el cuidado del otro, es una respuesta al rostro del otro en su mismidad. La ternura, a juicio de Pancho, es:

“[...] exigente, curvácea, quita la gana de escribir, o sustituye los textos por las inacabables conversaciones de amantes mirándose a los ojos” (p.57).

Interioridad y anterioridad son aquí el punto de partida o el final del laberinto que en términos más convencionales se expresa como nostalgia y que se encuentra esencialmente en los recuerdos de aquellos días. Pancho rememora con esa delicadeza que ha empleado con alguien a quien ha querido. Tal es así que Pancho lo resume en una oración, escueta, precisa y muy significativa: “Este luminoso recuerdo nunca me abandona” (p.28).

Hay otra presencia del bien que acompaña a Pombo en todas las novelas, ese bien es la religión, y dentro de ella, las referencias a Dios. La novela que nos ocupa es pródiga en referencias religiosas y a Dios. Aparecen nuevamente esas obsesiones religiosas en la narración. A pesar de la negación

de Dios, Pombo recurre a Él más de lo que cree. Pombo lleva sus preocupaciones religiosas y teológicas a la conciencia de Pancho.

A lo largo de la novela van apareciendo citas relacionadas con Dios. “Oh Señor, yo no he amado la pulcritud de mi casa” (p.18). Esta confesión suena al poema de “La jarra” (Protocolos), y por extensión a Heidegger, y combina el reconocimiento de esa fuerza superior humana bajo una perspectiva antropomórfica, amén de hacerlo como receptor de una preocupación y culpa. El narrador, Pancho, confiesa su pecado: la pulcritud de su casa ¿conciencia? ¿casa doméstica? Además, emerge una visión de Dios muy primitiva: Él sostiene el mundo. Es decir, desarrolla la providencia divina.

Otra de las referencias a Dios está relacionada con la soledad. Cuando Pancho y el anónimo sacerdote en la novela están conversando sobre el fantasma de Matías, Pancho espeta al clérigo que “[e]n soledad se oye la voz de Dios” (p.23). Pancho ha puesto en la palestra esa idea del maestro Eckhart y del budismo que en el silencio se encuentra a Dios. La soledad es salud cuando se vive desde un acto de la voluntad, por el contrario la soledad se convierte en maligna cuando es impuesta. En la primera opción hay paz, sosiego, y por ello se encuentra a Dios. En la segunda hay convulsión y agitación de corazón y se encuentra a Lucifer.

Por otro lado, hay referencias a Dios como creador.

“Había que repetir el mundo entero para que Dios no se olvidara. Para que la creación no cesara de ser jamás continua” (p.58).

Esta predicación de Dios es muy importante, pues en el cristianismo es un atributo que se confiesa en el Credo. Y entender a Dios desde el predicado de creador conlleva comprenderlo haciendo el bien. En el libro del Génesis se recuerda a todo lector, después de cada creación, que todo lo creado por él “era bueno”.

El pensamiento de Pombo en relación a Dios podría definirse muy bien en boca del anónimo sacerdote de la novela. Él y Pancho están conversando. En un momento en que Pancho indirectamente recurre a la bienaventuranza: “los limpios de corazón”, el clérigo percibe la cita y le contesta:

“Bienaventurados los limpios de corazón porque ellos verán a Dios... Es usted mucho más religioso que yo, amigo mío. Sólo piensa en Dios. Sólo habla de Dios. Es increíble” (p.92).

Por tanto. ¿Es Dios un bien para Pombo? Creemos que sí por las múltiples referencias que hace a Él. Entendemos que, a través de esa mención, Pombo sana una conciencian agitada e inquieta.

Otra de las manifestaciones del bien en la novela es a través del mundo infantil que tanto gusta al escritor. En este caso en la figura del niño Pedrito. Pancho descubre, sin darse cuenta, todo un mundo que le transformará en otra persona. Tal es así que la opción que toma al final de la novela, creemos ajustada al fruto de esos cambios habidos en su vida, y persona. Pombo vendría a enseñar, como lo hace el profesor López Quintás en su artículo: “El desarrollo de la persona humana” (2003)¹⁷⁸, que por encima de cada uno hay una serie de realidades superiores que es necesario descubrir. Que cuando se descubren, la vida del descubridor cambia, como lo hace todo el entorno en el que se mueve. Creemos que Pancho experimenta en su persona y en su entorno los cambios manifestados en el artículo.

López Quintás destaca los “ámbitos” o los “campos de realidad”¹⁷⁹ como aquellas “realidades que están abiertas a otras y, al unirse con ellas, dan lugar a ámbitos de mayor envergadura”¹⁸⁰. Pancho experimenta en su anodina vida ese ámbito. Aparece en su vida un niño, un ser humano, anónimo, en proceso de desarrollo. Lo único que conoce es la filiación con su antiguo, recordado y querido Pedro, padre, de Pedrito. A partir de ahí, la relación binaria, y maduro/joven, rasgos de la narrativa pombiana, Pancho-Pedrito, cambia. Y lo hace porque Pancho descubre en el *encuentro* con un niño de seis años la vida en su esplendor, fuerza, delicadeza, ternura y cariño. Todo un mundo tan diferente al hasta ahora conocido. “durante años y años [–indica Pancho al inicio de la novela–] mi madre era lo único que había; el único compañero [de juegos] siempre iluminado, siempre divertido” (p.11). Desde esa nueva experiencia y perspectiva, en la vida de Pancho irán emergiendo actitudes nuevas como el respeto, le estima y la colaboración. Pedrito se convertirá en “ámbito”, un nuevo ser de encuentro, el cual ofrece a Pancho, en y desde su niñez, posibilidad y apertura, tanto que por primera vez Pancho tiene iniciativas, proyectos, deseos, y los comparte –se abre a los otros– con otros. El pequeño ayuda a Pancho a relacionarse con el mundo, con los otros, desde otro modo de ser y de vivir que del de la soledad y aislamiento, la distancia y el recelo.

Pedrito emerge en la vida de Pancho a partir de la página setenta y cinco, en la que se informa al lector que tiene unos seis años. Ni el niño ni Pancho mentan mutuamente los nombres. El anonimato para ambos es el común denominador en el primer encuentro. Dos mundos muy diferentes por edad, por vivencias y por experiencias, se encuentran. Es patente la

¹⁷⁸ En *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, n° 9(2003)31-40, http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=7667&clave_busqueda=138256 [31-48], consultado el 28/XI/2011. Nosotros citaremos por la paginación entrecorchetada. También en: <http://www.racmvp.es/docs/anales/A80/A80-10.pdf>

¹⁷⁹ López Quintas, A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura: análisis estético de obras*, Madrid, Rialp, 1997, p. 29. A partir de ahora aparecerá con la fecha 1997.

¹⁸⁰ Cfr. López Quintas (2003), [p.33].

asimetría, ahora no erótica, como en otras novelas, sino existencial, pedagógica. En la vida de Pancho aparecerá el mundo infantil visto y pretendido desde otro punto de vista: el pedagógico. Ya no se pretenderá conquistar, como Eduardo e Ignacio (“Tío Eduardo”, *R*), sino enseñar como en el mundo clásico. Y Pancho barrunta que hay realidades en nuestro entorno que nos ofrecen posibilidades para actuar de otro modo. Creemos que ésta es una.

El encuentro entre estas dos realidades y mundos: Pancho/Pedrito están muy bien resaltados por el escritor. Y para ello se vale del lenguaje. El lenguaje es un medio que no solo sirve para comunicarse, sino que, también, es un medio a través del cual se establecen vínculos personales. Según la forma y el contenido de esas locuciones se llega a los encuentros con los otros. Pancho y Pedro llegan a crear un encuentro porque entre los dos, la palabra, los une. Pedrito, en su ingenuidad lingüística, y en el uso de ese lenguaje auténtico, hace posible que Pancho se abra a él y lleguen a algo más. Por consiguiente, el niño se convierte en un bien para el maduro Pancho.

En el primer encuentro, el pequeño Pedrito recurre a una sencilla palabra: “hombre”, pero pronunciada así, da cuerpo y concreción a los dos ámbitos humanos, sobre todo a Pancho, para conquistarle afectivamente. Esa palabra auténtica: “hombre”, en boca del niño, se convierte en un instrumento constructivo y promotor de encuentro.

“—*Hola, hombre* —dijo el niño.
“—*Hola* —dijo Pancho” (p.75).

En tanto en cuanto se va desarrollando la conversación se va creando un mundo propio en el que la palabra tiene el protagonismo y la fuerza conectora. En el espacio natural de la contemplación del otro, Pedrito ve, y así lo dice sin ninguna inhibición, a un “señor tan gordo” (p.76). Sin embargo, esta apreciación no dificulta la comunicación, sino que la va potenciando cada vez más. La sinceridad, la sencillez y la ingenuidad van construyendo una comunicación entre dos mundos muy distintos y muy diferentes. Pombo va introduciendo los diminutivos para marcar esa comunicación cada vez más efectiva y afectiva. Cuando Pancho interroga al niño, se produce una interlocución interesante entre los dos personajes.

“[...] *¿Cómo te llamas?* [indica Pancho al niño]
“—*Tengo seis años y medio. Mami está en Madrid. Tengo bastante hambre. Hace un año que no he comido nada.*
“—*¿No te dio Genoveva de desayunar?*
“—*Sí; hace un año.*
“—*Debes estar muerto de hambre entonces. Ahora enseguida iremos a comer.*

“–Tú debes de comer muchísimo muchísimo; porque estás gordísimo. Mami dice que estar gordo es malo para el corazón” (p.76).

El pequeño Pedrito, bien reflejado a través de la jerga infantil: “tasis”, con el uso de esas hipérboles: “hace un año...”, y esos aumentativos: /-ísimo/, dan al encuentro y a la comunicación fluidez, y sobre todo encuentro. Encontrarse significa un modo estrecho de unirse, unión facilitada por la “dulzura de trato, la amabilidad, la flexibilidad de espíritu, el buen humor” (López Quintás, 2003, 41), aspectos que lleva a la apertura de ambos, lo cual facilita la comunicación, como se percibe entre los dos. Y este encuentro desde el corazón, lleva a los dos a compartir-se y compartir actividades. Es decir, un bien para Pancho. Un mundo nuevo y diferente.

El niño es la vida, vida, por otra parte, un tanto invernal –“Tengo la impresión de vivir siempre en invierno...” (p.13)–. Como el pensamiento de Pombo es binario, Pancho y Pedrito representan dos mundos muy diferentes: el pasado y el futuro, la vida y la muerte, la ilusión frente a la desilusión, la juventud ante la decrepitud, y en todo caso, la nueva oportunidad que la vida presenta a Pancho para ser él. Así también la salud frente a la enfermedad, la tradición ante la novedad. Dos mundos se juntan y se abren, complementándose. El uno en el fenecimiento –Pancho–, el otro, en la apertura hacia lo nuevo –Pedrito–. Es muy frecuente en la narrativa pombiana la irrupción del otro en la vida de un personaje, vida que es alterada en su totalidad. En muchos casos esa irrupción se convierte en presencia positiva, en bien para uno de los personajes.

Una vez que Pancho ha descubierto, que tiene ante sí, al niño Pedrito, sin darse cuenta, hay una transformación en su vida. La realidad humana, Pedrito, ofrece la posibilidad para actuar de otra manera, de manera creativa. Pedrito y Pancho dialogan. Dos ámbitos totalmente distintos, dos mundos muy diferentes: el de los adultos visto por el crío: dos figuras gordas y decrepitas. Por cierto bien resaltado por el crío:

“También tú eres muy viejo. Más viejo tú que Genoveva. ¿Cuántos años tienes? (p.76).

El mundo infantil donde la vida brota por doquier. La presencia del niño es la candidez, la verdad frente a la mentira, etc.

“Tú debes de comer muchísimo muchísimo; porque estás gordísimo. Mami dice que estar gordo es malo para el corazón” (p.76)

En esta comprensión de los mundos –convertidos en ámbitos– Pancho entra en una experiencia sorprendente de tal calibre que le transforma. Frente a un mundo cerrado: “¿Sabes jugar a la baraja?” le pregunta Pedro, respondiendo Pancho: “No muy bien, no”. El niño no se cierra y abre un campo nuevo en el que Pancho sí puede responder: El juego.

“– ¿Sabes jugar al escondite?

“– Al escondite, sí [...]

“– Primero quiero jugar al escondite. Tápate los ojos, ciérralos...” (p.77).

Entendemos que Pancho es consciente de qué tiene delante, quizás un mundo nuevo para él. Tanto es así que Pancho, y el lector sabe qué experiencia está viviendo. Por eso reacciona sorprendido, quizás confuso, aturrido por tanta novedad y felicidad. La realidad pesa, por eso no se es capaz de asumir tanta de una vez, y por eso las respuestas que se dan son tan extrañas.

“Cerró los ojos, cruzando los dedos sobre ellos todo lo firmemente que pudo. ¿Es esto una aparición también?, pensó Pancho, mientras contaba hasta diez” (p.77).

En este caso, es Pedrito, el niño que lleva a ilusionar y salir de si al cuarentón Pancho. Lo había hecho ya su padre en su momento, Pancho así lo recuerda:

“Esa fue, quizás, la única vez que he escapado realmente de la lóbrega cárcel de mi alma y mi casa” (p.27).

Pancho vive momentos intensos con el crío. A través de estas vivencias evoca el pasado con Pedro, su padre y potencial amante en la juventud, con el que también pasó buenos momentos. Fue para su vida una beneficiosa medicina.

“Es natural, al fin y al cabo, que mi relación con Pedro incluya de continuo una implícita referencia a mi relación con su padre; una especie de comparación incesante. Ahora me doy cuenta que aquella relación tuvo el tono acelerado de lo fascinante, mientras que ésta tiene el tono tranquilo de la pedagogía” (p.100).

El pensamiento de Pombo, como es frecuente en él, se proyecta sobre dos planos opuestos: Ayer/hoy, joven/mayor, interior/exterior, el mundo esté-

tico y el mundo real de los personajes. Por otra parte, Pombo presenta ese mundo tan diferenciado entre el niño, el iniciado, frente al adulto, el iniciador, imágenes del mundo homoerótico platónico. Imágenes del ayer que *pudo ser*, el pretérito, frente al mundo que *puede ser*, el futuro, aquello todavía por conquistar. Aparece esa dimensión antropológica del hombre como ser futurizo. El niño es todo futuro. Pedrito representa la ilusión de Pancho, por un momento, dentro de una vida anodina y con una clara falta de sentido y de sustancia.

“De la misma manera que Genoveva se muestra ahora casi sonriente, casi comunicativa, yo también paso el día de buen humor, con gana de dejar de escribir lo antes posible y bajar al jardín a encontrarme con el crío, a tomar el sol” (p.99).

Pedrito aparece como la luz que ilumina el atardecer existencial no solo de la vida de Pancho sino también de Genoveva. En el horizonte vital de cada uno aparece la ilusión¹⁸¹. La vida humana se nutre de ilusiones, por lo general pequeñas, pero intensas. La vida sin ellas decae, se convierte en un tedioso proceso amenazado por lo de siempre, el aburrimiento, y la muerte. Esas pequeñas ilusiones que nacen en el hombre, le mantienen en expectativa. Estos pequeños bienes experimentan tanto Genoveva como Pancho con Pedrito, ilusión, por un momento, de sus vidas. La una se muestra “ahora casi sonriente”, “comunicativa”, el otro de “buen humor” “con gana” de dejar de escribir y estar con el crío. Sobre ese fondo ilusionado, Pancho está ilusionado, y vive esa ilusión desde uno de los rasgos que posee: la *anticipación*. Ésta se manifiesta a través de la ilusión por lo que va a llegar, aquello que va a venir, porque se va a convertir en un bien: “Bajar al jardín a encontrarme con el crío”. Hay motivación y voluntad de hacer cosas. Sin darse cuenta Pancho tiene ganas de vivir. Incluso Pancho manifiesta otro de los rasgos de la ilusión: la *impaciencia*. “Paso el día de buen humor, con ganas de dejar de escribir lo antes posible..”. Pedrito, por tanto, se ha convertido en la vida de Pancho en ese sostén ante esa provisionalidad en la que está instalado, amén de seguir proyectándose hacia el futuro, y convirtiendo un tiempo oscuro, lineal, si se quiere, en tiempo con sustancia. En este momento de la vida de Pancho: cuarentón, solo, con vida un poco inane, con una contingencia muy marcada, Pedrito se ha convertido sin darse cuenta en esa “causa de vivir” de los latinos.

El niño no solo se convierte en ilusión, alegría y, diríamos, ganas de vivir, “*causa sui*”, para Pancho, sino también en ternura. Pancho siente en

¹⁸¹ Tenemos presente el interesante trabajo de Marías, J., *Breve tratado de la ilusión*, Madrid, Alianza (Alianza bolsillo), 1990, pp.47ss.

sus entrañas nacer la ternura ante la fragilidad. De ello es bien consciente el rudo Pancho. En su diálogo introspectivo, Pedrito emerge con esa fuerza que le hace vivir hace un tiempo, y revivir momentos del ayer, amén de sacar de sí esa ternura escondida.

“Hay, quizá, en todo esto la fragilidad física de Pedrito (que es también, a su manera, un aura) y que inspira con infinita naturalidad sentimientos de protección y de ternura; la saludable apariencia del padre, su fortaleza física, clausuraban hace quince años cualquier sentimiento de esa naturaleza” (p.101).

Eros y ágape se mezclan en este flujo e introspección de conciencia. Y vuelve a aparecer ese dualismo narrativo y mental de Pombo. El ayer/hoy, eros/ágape, recuerdos poco elegíacos frente al hoy, alegría, ilusión. El ayer con los sentimientos inhibidos por miedo, ante un erotismo seductor, el hoy, con sentimientos maternales, vividos con intensidad y expresados sin rubor, sin miedo. Pombo plasma en la narración esos sentimientos femeninos, maternales, que le enriquecen. Como indican los psicólogos, el varón ha de sacar esa dimensión femenina que tiene y vivirla con serenidad e intensidad, cosa que a nuestro juicio hace Pombo. ¿Acaso, Pombo está transfiriendo esos sentimientos maternales agostados?

López Quintás, en la explicación de los ámbitos que generan bienestar a las personas si lo saben administrar bien, hace notar que los ámbitos tienen solidez y estabilidad cuando se apoyan en cuatro exigencias: una, la “generosidad”, dos, la “disponibilidad”, tres, la “confianza” y cuatro, la “fidelidad”. Estas dos últimas exigencias entran en el campo semántico de la fe. Es decir, *creo en ti, confío en ti, me fío de ti*, y consecuencia de todo lo anterior, me abro a ti porque me ofreces confianza. Creemos que entre Pancho y Pedrito se dan estas exigencias. Más por parte del adulto, el cual hace que el infante se vuelva a él ofreciendo, a su manera, lo mismo, que por el niño.

La “generosidad”¹⁸² provoca el encuentro. En el caso de Pancho y Pedrito, ¿quién genera vida a quién? Diríamos que ambos, en sus diferencias. El pequeño genera vida, ilusión y ganas de vivir a Pancho, y éste al infante, acostumbrado a los otros, ligues de papá y mamá, que tratan al niño como un objeto. Este es el mensaje que espeta el niño a Pancho:

*“[Papá y mamá] están siempre ligando, es lo único que hacen; con lo que sacan van tirando; bueno, yo también; a veces me regalan montones de cosas.
–¿Quiénes?
–Todos; ellos, los ligues que se quedan varios días. Tengo cestos y cestos de mierdas horribles” (p.125).*

¹⁸² Cfr. López Quintas, 2003, p. 39.

El mensaje del pequeño es claro: “estorbo” y objeto que se puede comprar. Sin embargo, Pancho no entabla con Pedrito la relación objeto, niño que se puede engañar para conseguir unas finalidades heterodoxas. Pancho establece el encuentro con Pedrito desde el reconocimiento de lo que es el niño, su valía, y de ahí nace el respeto y la estima. E indirectamente, Pancho se convierte en un hombre generoso, porque genera vida e ilusión en él y en el propio niño. El pequeño, con Pancho, no se ve reducido a un medio para unos fines concretos: sexuales, sino para un fin diferente: felicidad. El niño se ve respetado y estimado, respondiendo él con lo mismo. El niño es muy claro con Pancho: “Prefiero no irme, aunque no me hagas el regalo. Me quedo aquí con Genoveva y tú... El niño percibe que él se convierte en valor humano, frente a los otros, para los cuales era un valor objeto.

La segunda exigencia de la que habla el profesor López Quintás, y que percibimos en la novela, es la “disponibilidad”¹⁸³. Si por algo se ha caracterizado Pancho hasta el momento del encuentro con el niño es por la reclusión en el reducto cerrado del propio yo, de la casa y del entorno. En su día, Pancho descubrió un tú importante, pero por razones inexplicables por su madre, ese tú desapareció. Hoy surge en su vida otro tú convertido en importante. Pancho es sensible a esa nueva realidad humana, Pedrito, y se abre a las necesidades del pequeño. Esta actitud, esta disponibilidad, se manifiesta porque está para el pequeño: le escucha, le valora, le quiere. Llega a simpatizar con él, y Pedrito con Pancho. Estas reversibles actitudes hacen posible la verdadera comunicación entre los dos. Sintonizan los dos, porque los dos ofrecen al otro valor. Y esta actitud hace que Pancho haga lo que no ha hecho durante muchos años. Por ejemplo. Pancho un día le habló de una playa muy querida por él, “la playa del Raposo”. Una excursión que traía a Pancho “memorias muy antiguas, treinta años atrás, de excursiones como ésta” (p.78). El matiz humorístico, sarcástico, si se quiere, por parte del narrador es sutilísimo:

“La presente excursión no dejaba de tener sus emociones, aunque no precisamente de naturaleza poéticas, sino gimnástica. Pancho llevaba muchos años de inmovilidad casi completa” (p.78).

El pensamiento binario vuelve a aparecer: ayer/hoy, emociones eróticas/emociones gimnásticas. El amor vivido desde dos vertientes muy diferentes: ayer, erótico, sensual; hoy, filial, agapéico. Por esta razón el mundo de Pancho se ve refrescado por un aire vigorizante. Al final de la gimnástica excursión, después de unas cuantas horas caminando con dificultad, y a pesar de que a Pancho “le dolían los pies y todo el cuerpo”, en el fondo de todo

¹⁸³ Ibid.

su yo, el sentimiento es de bienestar, felicidad: “se sentía despreocupado y dichoso. La excursión había sido un éxito” (p.79).

La tercera exigencia de los ámbitos es la “confianza”¹⁸⁴. Los niveles de comunicación entre los dos son óptimos, tanto, que entre los dos se ha generado un nivel alto de confianza. El niño confía en Pancho y el adulto, a su manera, en el niño. Los dos se abren al otro y se hacen confidencias porque confían en la fidelidad, aunque el crío no llegue a entender del todo qué significa eso. Tal es así que Pancho, ante su antiguo amante y ahora padre de Pedrito, le confiesa: “Hemos congeniado, creo yo, bastante bien. Creo que, en efecto, nos caemos simpáticos, sí, mutuamente” (p.81). Por ejemplo, Pedrito se abre a Pancho y le expone los propósitos de sus padres, en concreto de su madre, del viaje a su casa. Un viaje y una visita muy interesada económicamente para, sobre todo, los papás de Pedrito.

“[Habla Pancho al niño...] ¿Sabías quiénes éramos nosotros, quién era yo, la casa ésta, cuando llegaste la primera vez?

“-¡Saberlo, sí! Dijo mi madre que tú vivías aquí solo y que habías sido un ligue de papá y que tenías miles de millones y que el pueblo era tuyo y que iba a gustarme pasar contigo temporadas, que era una casa señorial... O sea, la casa tuya; las casas con jardines son todas señoriales, mamá dice...”

“[...] Mamá decía que a ver si te camelo y me nombrabas heredero universal. (p.127).

Esta confesión infantil es muy interesante. En ella se resaltan los sentimientos del crío hacia el adulto, sentimientos positivos. Aparece también la sinceridad y la confianza. La última lleva a la primera. Para los padres de Pedro, Pancho es un objeto cotizadísimo por conquistar. Pancho ha sido reducido al uso por ser objeto, y por tanto, se puede acceder a él a través de muchos caminos: el chantaje emocional, luego el sexual. Para el crío, Pancho no es un objeto, es un sujeto, mayor, gordo, pero con valor; por tanto querido. El crío confiesa la verdad de un hecho y de un viaje. Pedrito manifiesta esa confianza que tiene con Pancho. Finalmente, aparece en el fragmento ese pensamiento platónico pombiano desarrollado en toda su novela: ser frente a parecer; tener frente a ser. “Tenías muchos millones...”, muchas casas....; “te camelo...” y me das lo que “tienes”. Al final, María Luisa, en boca de su hijo, pretende “tener” para “ser”, con el fin de “parecer” señorial, algo que no es.

Finalmente y como colofón de esas exigencias aparece la “fidelidad”¹⁸⁵. La influencia del pensamiento nihilista es patente en la actualidad en rela-

¹⁸⁴ Idem, o.c., p. 40.

¹⁸⁵ Ibid.

ción a los compromisos. Éstos se han vuelto “líquidos” (Bauman)¹⁸⁶, frágiles. El incumplimiento de las promesas y de los contratos, la traición o el engaño, la existencia de conductas desleales no es un fenómeno reciente. El ser humano arrastra ese déficit ya desde los orígenes. La Biblia ya recoge ese hiato en las relaciones humanas en el libro del Génesis. El lector encuentra la ruptura de la original relación entre Dios y el hombre, Adán, acto que puede considerarse como la primera ruptura unilateral de una promesa. Desde entonces, la debilidad humana no ha hecho más que confirmar la fragilidad de nuestras promesas. No obstante, en la sociedad contemporánea la extensión de comportamientos que contradicen la fidelidad es un fenómeno casi epidémico. La constatación de significativos datos sociológicos invita a una reflexión antropológica que va más allá de una explicación basada en los profundos cambios socio-políticos del mundo moderno. Se podría decir que nos encontramos ante un hecho nuevo: el intento de justificación teórica de la imposibilidad humana de asumir compromisos estables y definitivos. ¿Por qué esta inconsistencia? ¿Acaso miedo al compromiso y a la vulnerabilidad?

No creemos percibir la respuesta a las anteriores preguntas en la relación entre estos dos personajes: Pancho y Pedrito. Quizá por la asimetría de la edad. Esta última exigencia es visible en la novela que nos ocupa entre los dos personajes mentados anteriormente. El lector percibe que después de una larga convivencia entre Pancho y Pedrito, el maduro Pancho se da cuenta del sentido que ha tomado su vida y del que va a tomar, merced al aporte vital del pequeño Pedrito. Establecidas las relaciones entre los dos, una buena comunicación y entendimiento, el fruto de todo ello es que el crío confía en él y es fiel.

“Pero yo prefiero que me regales lo que me ibas a regalar cuando me marche, aunque no me marche...” (p.127).

El mensaje del pequeño es muy claro: *Yo prefiero lo tuyo*, te prefiero a ti, es el mensaje de Pedrito. Hay que entender la postura del infante ante el resto de los varones que han pasado por su casa y vida infantil. Todos ellos se han caracterizado por la compra mercantil de la ingenuidad infantil. El pequeño que no es tan tonto como se piensa, sabe perfectamente qué sucede y por qué se le regalan objetos. En el fondo del corazón del pequeño surge la desconfianza. No así con Pancho. Desde el principio ha habido sinceridad, apertura de intenciones, y respeto, lo cual ha fructificado en la confianza entre ambos. Pancho ha tratado al pequeño como se merece. Y de esa rela-

¹⁸⁶ Cfr., *La modernidad líquida*, México, F.C.E., 2003; *La vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2009; *El miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós, 2008; cfr., la interesante reseña que hace el profesor Vázquez Rocca, A., “Zygmunt Bauman: modernidad líquida y fragilidad humana”, en *Publicación electrónica de la Universidad Complutense*, <http://www.ucm.es/info/nomadas/19/avrocca2.pdf>.

ción cordial, respetuosa y adecuada, ha surgido en el pequeño la confianza. Pedrito se fía más de Pancho que de toda la tropa de ligues de los papás; incluso de los propios padres. Una vez más, en el discurso del personaje aparece la característica contradictoria del discurso pombiano: “me marche”/ “no me marche”.

Después de las experiencias tan personales y profundas con el crío, Pancho está en otra realidad a la de antes; ya no es el mismo. La casa es diferente: “No deseaba volver a casa. Hubiera dado cualquier cosa por seguir allí e irse disolviendo con el atardecer que ya apuntaba” (p.127). Además, Pancho no quería “quedarse solo”. Todo ha cambiado para él gracias a una vida frágil.

Hay que resaltar la gran diferencia habida entre esta novela y las anteriores, en concreto, *El héroe de las mansardas de Mansard*. El mundo infantil de una y de otra es abismal. En *El héroe* hay una degradación del mundo infantil en tanto en cuanto va desarrollándose la trama de la novela. En *El hijo adoptivo*, por el contrario, hay una gradación del bien en el pequeño, y los efectos benefactores en la vida de Pancho. Pedro alegra la vida, y el entorno de esa casa en ruinas, un contraste muy notable. Kus-Kús trastorna la vida de y el entorno de esa gran mansión de las mansardas, hasta convertirla en un infierno de lujo.

Pedro ayuda a Pancho a convertirse en otro: más abierto, más alegre, de alguna manera un poco más él. Sin embargo, Kus-Kús convierte a tía Eugenia, Julián, Manolo, etc., en reos de sus propios instintos; los condena a no ser ellos mismos. Sin darse cuenta, el malvado niño les cierra en sí mismos y los encierra socialmente. A tía Eugenia la conduce al suicidio, a Julián y Manolo a la cárcel. En consecuencia, Pedrito es una representación del bien, en su manifestación infantil de ternura, confianza y afecto. Kus-Kús es la manifestación del mal desde la infantil vida. Por esa razón, el bien y el mal tienen muchas caras y muchas razones y recovecos para hacerse presente en las vidas humanas.

Para terminar reflexionando sobre la presencia del bien en la novela, surge una pregunta en torno al narrador protagonista: ¿Hay bondad en Pancho? ¿Y en Pedro, padre, con Pancho? Rastreando la novela como en los personajes anteriores, creemos que sí hay bondad en los personajes Pancho y Pedro, padre. Dentro de sus múltiples caras, Pancho es un personaje polifacético, o si se quiere, un personaje problemático, un análisis objetivo puede llegar a un juicio certero de que Pancho es bueno. Muchas de sus acciones no contienen maldad. Ni tampoco contienen intencionalidad alguna de hacerlo. En relación a Pedro, hay maldad, como se ha visto, pero en algún momento, emerge cierto respeto, ¿y cariño?, con el que hubo el *affaire*.

Revisando en la narración la convivencia de Pancho con unos y otros, se nos muestra y demuestra, entre otras cosas, su mansedumbre, fortaleza,

paciencia. Creemos que si en algún momento se muestra hostil, o vacilante, incluso distante, no percibimos en él desconfianza alguna, sino torpeza en la relación por la falta de costumbre. El aislamiento generalmente no hace muy ágiles a las personas en sus relaciones, sino al revés, torpes. El juego y el negocio en las interrelaciones requieren ciertas estrategias y habilidades perfeccionadas día a día en el campo de la vida diaria. Y Pancho no es hábil en ese campo humano tan importante. No ser hábil no significa que sea malo. Por esta razón, a nuestro juicio, y en algún aspecto, Pancho se equipara a Luzmila (“Luzmila”, *R*). La anciana criada del cuento homónimo es chantajeada emocional y económicamente por la joven Dorita. Luzmila no dice nada. Pancho también es chantajeado emocionalmente por M^a Luisa y por el sacerdote. No dice nada. Se da cuenta de él, pero se deja chantajear. El beneficio no es el matrimonio, sino el hijo del mismo: Pedrito. Y como la pedagogía literaria y moral de Pombo no es afirmar si uno es bueno o malo, sino demostrarlo a través de los hechos, la bondad del corazón de Pancho la entiende el lector en varias secuencias. A saber.

María Luisa recurre al poder del lenguaje, ambiguo y amenazador, para conseguir un fin ilícito.

“Le advierto a usted Pancho, te lo advierto, que todavía mi marido no ha superado aquella experiencia, bueno, experiencias, porque ahí pasó de todo” (p.121).

Llamada de atención mediante la anáfora, con el cambio referencial y social del usted al tú; de la distancia a la cercanía y a la familiaridad. No solo hay llamada de atención, sino *amenaza*. Ante estas graves y maliciosas acusaciones, Pancho no dice nada. El narrador avisa al lector que “el cura y Pancho permanecían inmóviles, con el aspecto abstraído de un jurado elegido al azar” (p.122). Es decir, Pancho está representando al “Siervo doliente” de Isaías. Este siervo, en primer lugar, no deja ser contaminado por la manera de vivir de sus opresores (Is 42,1-4). Creemos firmemente que Pancho tampoco deja que María Luisa, con sus diatribas, le haga daño. Por tanto ese silencio al que hace referencia el narrador en torno a Pancho es la respuesta de indiferencia de Pancho a María Luisa. El discurso de la dama con su ofensivo contenido “le tiene sin cuidado” a Pancho. Y más todavía, “el qué dirán en el pueblo” W. Weaver (2003). Coincidimos en la visión y la postura del crítico estadounidense. Pancho como el siervo de Yahvé (Is 50,5-7) se muestra firme e independiente frente a su malévola opresora. “Yo no me resistí, ni me eché atrás” (50,5). Tiene el coraje de afirmarse delante de ella, aunque sea a través del silencio.

El lector percibe el respeto que Pedro siente y otorga a Pancho. Pedro responde de otra manera que su esposa. Y Pancho le responde también muy

diferente a María Luisa. Pedro trata de Usted a Pancho (p.132). Y Pedro trata de exculpar a Pancho de una “responsabilidad” inexistente. El monólogo del “chico” hacia su antiguo amo, Pancho, está lleno de ternura, respeto, cordialidad, y sentimientos. La culpabilidad de Pancho es grande y manifiesta, sin embargo, el mensaje exculpatorio de Pedro hacia su antiguo amo es evidente y manifiesto. Pedro habla a Pancho:

“Se sentía culpable; quería compensarme por lo que usted creía un daño y que, por supuesto, no lo era” (p.132).

Surge la duda si tras estas palabras amables, sanadoras, cariñosas, las intenciones de Pedro son honestas o no. ¿Hay doblez? ¿Hay cariño de verdad? Lo que se percibe en el mensaje de Pedro es el valor de Pancho. Estas cualidades serán trasladadas al personaje María en la novela *El metro de platino iridiado*.

“Nadie en su sano juicio se preocupa por haber despedido hace quince años a un temporero. Cualquiera me hubiese olvidado, y me hubiese olvidado por completo y además con razón, excepto usted. Yo sabía que no me olvidaría y le fui cogiendo cariño a lo largo de los años por eso. Contaba con su lealtad como quien sabe que dispone de una cartilla de ahorros de muchos millones en un banco” (p.132).

Solo una persona de valía, de corazón honesto, manso y humilde es capaz de hacer lo que ha hecho, es el mensaje de Pedro. Ya el sacerdote le reconoce esa cualidad bienaventurada de limpieza de corazón (p. 92). Ahora reconocida, a su manera, por Pedro. Sin embargo, no llega a entender del todo el comportamiento de Pancho. Porque le espeta: “Nadie en su sano juicio”, afirma Pedro de Pancho. Luzmila también es percibida por Dorita (“Luzmila”, *Relatos*) como “locatis”, boba por ser así de buena. Y María (*El metro*) también lo será a ojos de su amiga Virginia. Entendemos que Pombo ya está dando pinceladas de lo que será la bondad en el ciclo de la sustancia o la religación. En él, las personas serán vistas por su valía. Y porque valen lo que son, personas, son queridas tal cual. Afirmamos, por tanto, que a ojos de Pancho, Pedro es todavía esa persona querida, hoy hombre maduro más que él, pero que guarda todavía ese atractivo de antaño. A ojos de Pedro, no entiende ese valor que tiene todavía él para Pancho. La afirmación del amor –indica el escritor, Pombo, es querer que otra persona exista–. Y este es el mensaje que Pedro no entiende de Pancho. Esos verbos: “preocuparse”, “haber olvidado”, “no haber olvidado”, en la mente de Pedro son desconocidos; no así, como percibe Pedro, en la de Pancho. A éste, como a Luzmila, cuesta

salir de sí. Sin embargo, es capaz, como Luzmila, de hacer el bien, y éste será reconocido. “Contaba con su lealtad”, confiesa Pedro a Pancho.

El culmen de respeto de Pedro hacia Pancho lo encontramos en la confesión del primero al segundo, cuando deja muy claro Pedro que es él, y solo él, el único responsable de su torcida vida, y no Pancho. Ya se lo había advertido, pero por si no quedara claro, Pedro clarifica:

“A medida que pasaba el tiempo y que las cosas me salían cada vez peor, en gran parte por culpa de mi insensatez y pereza, yo iba acostumbándome a regresar aquí y a disponer del capital que iba acumulándose inevitablemente en la conciencia de mi antiguo patrón” (p.132).

Es duro reconocer la verdad de los acontecimientos, más todavía verse uno como origen del mal que le azota. Para ello también se necesita grandeza de corazón. Pedro, en esta confesión, viene a ser como esos personajes dostoievskianos, que en su error y maldad, son capaces de reconocer un atisbo de bien. Pedro es un vividor, pero es un hombre que guarda cariño todavía a Pancho; por eso le es sincero y confiesa sus intenciones. Denuncia la bondad de Pancho no solo consigo, sino con el mal sacerdote. Prefiere ser deshonesto con el clérigo que con el que fue lo que fue.

“El cura es un pobre hombre en quien usted había puesto excesiva confianza. Tuve que engañar al cura para no engañarle a usted” (p.133).

Desprecio al clérigo, aprecio a Pancho. Denuncia del equívoco de Pancho. Parecer no es ser. Pancho había pensado que “era imposible pensar mal de él”, y después le ha confesado al clérigo: “Me cuesta trabajo pensar mal de usted” (p.90). Sin ningún pudor, el clérigo confiesa: “—¡Cuantísimo lo siento! Piense usted mal y acertará” (p.90). Ahora, aquella sospecha se hace realidad. Sin embargo, Pancho no reacciona mal a la confesión.

Pancho sigue suscitando bien. La postura que adopta Pedro ante la realidad Pancho es interesante, a pesar de sugerir cierto misterio. De ahí que en cada corazón humano, en cada conciencia, siempre hay un lugar para que el bien brote. Ante la pregunta de Pancho a Pedro sobre si se siente pervertido por él, Pedro contesta:

“¿Y qué es lo que cree usted mismo? Es usted quien ha de contestar a su propia pregunta. Usted preferiría que contestara yo, incluso mintiendo. Que inventara todo lo ocurrido entre nosotros y que lo mantuviera en contra de usted mismo y que estuviera dispuesto a condenarle, aunque no fuera verdad, aunque fuera falso, con tal de no tener usted que rebuscarlo, hacer examen de conciencia. Pero la verdad es que yo no sé qué ocurrió; no sé si es que fue algo

especial; no lo sé ni mi importa. El pasado es el pasado; si no fue usted, sería otro, o sería yo mismo” (p. 134).

Como en la novelas de Dostoievski, la denuncia del mal repercute en la afirmación del bien. Aquí, Pedro denuncia el mal, su mal. El reconocimiento del mal como tal implica el conocimiento de su naturaleza negativa y sus consecuencias maléficas, mortales. En este fragmento de la novela, los agudos razonamientos del Pedro son mucho más eficaces y persuasivos que los débiles, e incluso infantiles, discursos de Pancho. Directamente, Pedro da un testimonio del bien desde el mal. El autor, por boca de Pedro rinde un homenaje a la verdad, el bien, de cada uno. L. Pareyson (2008) percibe en *Crimen y castigo* (1866) una moral que no radica en el castigo del vicio y el triunfo de la virtud. La virtud no aparece. Sin embargo, sí aparece la *conciencia de la caída*, un *darse cuenta de*, de muchos de los personajes. Aquí recaería la verdad. Aquí radica la verdad de Raskolnikov, que no sufre los tormentos del arrepentimiento, sino de la conciencia de su caída.

“Pero aquí ya empieza una nueva historia, la historia de la gradual renovación de un hombre, la historia de su tránsito progresivo de un mundo a otro, de su conocimiento con otra realidad nueva, totalmente ignorada hasta allí”¹⁸⁷.

“La clave de la novela está en la historia, que no ha sido escrita, de su resurrección, pues sólo allí podría aparecer explícitamente el bien y su victoria”. En la línea de Pareyson, creemos que Pedro experimenta parecida situación que Raskolnikov. Pedro reconoce ante Pancho su caída, es consciente de qué ha sido, y por qué está donde está. Toma conciencia de sí y de su situación. Por eso, mentir, tergiversar, disimular, ya no lleva a nada. De ahí que emplee ese riquísimo y muy expresivo campo semántico de la mentira. El responsable de su situación es él. “Si no fuera usted, sería otro, o sería yo mismo” (p.134). Y en esa confesión, “*ya empieza una nueva historia, la historia de la gradual renovación de un hombre [Pedro], la historia de su tránsito progresivo de un mundo [ficticio] a otro [real], de su conocimiento con otra realidad nueva*, (Pareyson, 2008,112). Un mundo de falsedades: “[e]s muy posible que haya contado dos o tres historias diferentes, según las ganas que tenía de broma, según me divertía más o menos engañarla o liarla o entretenerla simplemente” (p.134). Pancho y Pedro, cara a cara, viven toda una experiencia verbal existencial, la cual modifica la vida de los dos. Si Pedro toma conciencia de sí y de su situación, él mismo invita a su antiguo amo a

¹⁸⁷ La nota está tomada de *Crimen y castigo*, p. 585, en Pareyson, L., *Dostoievski. Filosofía, novela y experiencia religiosa*, Traducción y prólogo de C. Giménez Salinas, Madrid, Ed. Encuentro, 2008, nota nº 59, p. 112.

hacer lo mismo: “¿Y usted? El misterio es usted; no yo. ¿Qué es lo que usted cree que ocurrió?” (p.134). Es decir, Pedro invita a Pancho a tomar partido y decantarse en una historia que el propio Pancho no había considerado, y donde todavía Pancho ocupa el papel de protagonista (Weaver, 2003,78). Pedro ha dado un paso hacia su verdad, Pancho debe hacerlo también para que, al menos, la culpa que le mortifica se apacigüe. ¿Logra el fin Pedro?

Creemos que sí. Retomando las palabras de Pareyson sobre Raskolnikof, aplicadas a Pancho, éste elabora el testamento porque revive los sentimientos otra vez hacia el “chico”: “Yo te quería –logró decir Pancho–. Me acuerdo de eso claramente” (p.134). Entendemos que al hacer el testamento a favor de Pedrito, después de las confesiones de uno al otro (cfr., p. 134), Pancho se redime de una parte de su pasado, del cual se siente culpable. El crítico Weaver (2003, 79) plantea tal redención en interrogante. Según él, “sólo nos queda a todos, tanto personajes como lectores, el misterio” (ibid). Nuestra respuesta es una redención por afecto; se deja chantajear por cariño hacia el “chico”.

Pombo, una vez más, plantea no cómo es el bien (epistemología), sino cómo se hace el bien en la vida diaria (ética). El bien –indica el escritor– no tiene letras mayúsculas, sino que se manifiesta a través de pequeñas cualidades.

7.3.4.10. ¿Qué es *El hijo adoptivo*?

El lector que abra las páginas de *El hijo adoptivo* se encontrará con una novela peculiar. Muy diferente a las hasta ahora escritas. Esa peculiaridad es manifiesta, entre otros aspectos, en el recurso al mundo supranatural. El mundo de los fantasmas y de las alucinaciones. Así mismo, el mundo de la metaliteratura. Entendemos que el escritor quiere resaltar el complejo mundo psíquico, espiritual y social de todo ser humano, pero, en el caso del escritor Pombo, de orientación homosexual, ese mundo anteriormente mentado, sería el homosexual. Lo entendemos así dado su método de psicología-ficción, aplicado en toda su narrativa novelada.

Esas notas confirman la singularidad de un escritor, Pombo, que va pisando los caminos literarios solo, y en soledad, como Unamuno, en los cenáculos literarios hispánicos. Pero más allá de toda interpretación está la absoluta vitalidad del libro. A esta singularidad hay que añadir la originalísima capacidad de Pombo para escribir una novela donde se enfrentan y concilian una dimensión filosófica de la vida ajena a cualquier abstracción y una dinámica teoría dentro de la escritura en pleno funcionamiento. No sin olvidar un conjunto de lenguajes que van desde el desenfadado y a la vez

serio, hasta el sublime. Se pasa de lo filosófico, en ocasiones, teológico, a lo coloquial, con un habilidoso manejo del lenguaje. En la novela se encuentra el más elaborado y serio discurso, el román paladino, y el más sencillo y pueril, *humilis*, del personaje vulgar. El literato y filósofo convive con el infante que está aprendiendo a hablar, “tasis”, por poner un ejemplo. Hay que añadir, que la narrativa de esta novela está enriquecida por una tersura lírica y, por encima de todo, una visión irónica de la vida, del ser humano, de la religión, como no podía ser de otra manera en Pombo, que aligera con su gusto, por el aparente dislate, estas páginas tan llenas de densos significados y tan declaradamente divertidas.

La novela *El hijo adoptivo* encierra rasgos comunes y diferentes a las anteriores. La novela contiene frecuentes notas autobiográficas. Hay datos exteriores que coinciden con la biografía de Pombo, especialmente Santander, presencia constante en su escritura y tal vez aquí más explícita, y datos interiores, como la manera de trabajar y vivir el tiempo. Pombo recurre en la narración a una estructura temporal binaria. El tiempo se manifiesta desde un *pasado* no necesariamente elegíaco, más bien nostálgico, y el de un *presente* alterado por elementos o “aura” de dicho pasado. El presente de Pancho, el protagonista, es alterado y modificado por el pasado, su pasado, y el de Pedro. Para el protagonista se podría decir que cualquier tiempo pasado fue mejor, al menos así lo recuerda.

El hilo argumental es simple, y es esta inteligente simplicidad la que permite que destaquen cada uno de estos planos que, como en un biombo, son a la vez individuales o independientes y parte de un conjunto, tienen una cara exterior que insinúa otra interior más ambigua o más rica, que define y sugiere. Es la línea en que se mueve Pombo, una línea platónica como se ha comprobado en ésta y las anteriores novelas.

La novela pombiana es polifacética. Hay filosofía, teología, reflexividad, estética, etc. Entre ese polifacetismo se destaca la posición ética. La novela de A. Pombo es una novela ética. En esta perspectiva, la narración es más que una mera elaboración de una o varias historias, del desarrollo de una trama, hay, además, unas implicaciones intelectuales subyacentes de tinte ético. La reflexividad invita al lector a cuestionar los actos individuales propios y ajenos, y a tomar conciencia de las posibles consecuencias éticas en las decisiones personales.

El lector de *El hijo adoptivo* se enfrenta ante una novela en la que el misterio sobre dos asuntos transversa toda la narración. ¿Qué relación ha habido entre Pancho y su madre Concha, finada?, ¿Qué relación hubo entre Pancho y Pedro en la juventud de ambos? El lector va enterándose de que esa relación entre los dos adolescentes fue turbia a juicio de Concha, puesto que Pedro desapareció de la vida de Pancho y de su casa por indicación de su

madre. ¿Por qué desapareció Pedro? Esta ausencia y el recuerdo de la madre, han generado en Pancho un fuerte sentimiento de culpabilidad.

La novela que nos ocupa, como el resto del ciclo insustancial, se centra en la soledad de un adulto, Pancho. Surgen preguntas como: ¿Elegida?, ¿Impuesta por las circunstancias? Este aspecto es una de esas preocupaciones y ocupaciones en la novela de Pombo. La soledad pombiana tiene el añadido y las características que se dan siempre en personajes homosexuales. Cuando aparece en la vida de Pancho otra vida, infantil, Pedrito, después de convivir con él y experimentar la vida en sus diversas vertientes de fuerza, alegría, cariño, cercanía, comprensión, Pancho se da cuenta de su equívoco. El final de la novela, con el suicidio insinuado, vendría a corroborar el reconocimiento de ese equívoco existencial por parte de Pancho.

Pombo denuncia en esta novela la tremenda soledad, en muchas ocasiones impuesta, de toda una tropa de maduros homosexuales, resignados en su mayoría a vivir solos. Entendemos que está denunciando no solo el binomio pombiano soledad-homosexualidad, sino también el tremendo estigma que vive el hombre postmoderno u hombre de la ciudad. G. García Márquez indicaba que el secreto de una buena vejez está en el pacto honrado que se hace con la soledad. Y Pancho no parece que haya pactado honradamente con ella, pues, no su vejez, que no lo es, sino su madurez, más parecida a una vejez, es una realidad y una manifestación de muchos miedos. Miedo por los fantasmas que habitan su vida: Matías, el abandono, el estado en que vive con Genoveva, la culpabilidad manifiesta por el pasado, el resentimiento encubierto hacia su madre por la vida retirada, y quizá ese malestar por verse como está y por entrar en contacto consigo mismo, introspección, del cual ha nacido un autoconcepto que no gusta conocer. “Soledad pensativa /sobre piedra y rosas, muerte y desvelo...” declamaba García Lorca.

“Todo parece que fue ayer” (p.11) confiesa el narrador de *El hijo adoptivo*, Pancho, al lector en el inicio de la novela. Esta novela, a nuestro juicio, es la historia de una serie de recuerdos entrelazados, recuerdos de un hombre, Pancho, que trata de encontrar sentido, a través de ellos, de su vida, de su pasado, en el presente. El pasado es el presente vivido, convertido en “ha sido”, “fue”. Puesto que el pasado no existe como tal, hay que recrearlo, intento de Pancho –de Pombo–, para sanar las múltiples heridas habidas. La experiencia del pasado es evocada por Pancho con cierta amargura: “Toda mi vida ha sido en vano” (p.17). Y Pancho intenta descubrir en esos recuerdos cierto valor para encontrar lugar, sentido y acomodo en el presente. Pancho –Pombo– vuelve al pasado para beber en esa fuente y calmar la sed de autoestima, e intentar reconstruir una identidad rota, desdibujada, e imposible reconstruir en el presente.

En el pasado residen muchas claves de comprensión de una persona y de su felicidad. El arte de ser infeliz consiste en pararse en él, o en volver y volver a él sin aprender de él. Es decir, convertirte en giróvago en tu pasado sin intentar salir de él, aprendiendo para el futuro. Aquí radica parte de la insustancia de los protagonistas pombianos, los cuales dan y dan vueltas y vueltas a sus vidas, a sus fracasos, y se quedan parados sin atreverse a salir. Y aquí radica el mal, una vez más, en esta novela. Pancho aprende de los errores de su pasado, pero cuando tiene que optar por salir de él, no lo hace, tiene miedo, y se quita del medio voluntariamente. ¿Es una postura ética acertada? Pombo la considera acertada.

Por tanto no entendemos que esté dando una lección de moral, de ética, sino narrar cómo es la condición humana en sus opciones más transcendentales y trascendentes, en sus intenciones, y en sus elecciones hacia el bien o el mal. Y una vez más, en esta novela, común denominador de su narrativa, es la presencia del otro en la vida de uno. El otro aparece ante mí, y en razón de lo que creo ver, invento una forma de ser, una forma de actuar, y una razón de ser. Inventamos lo que piensa, dice y hace el otro (Weil). Y esta novela es una prueba más de todo ello.

7.3.5. *Los delitos insignificantes* (1986).

7.3.5.1. Introducción.

La novela “Los delitos insignificantes” es el cuarto trabajo novelístico de Álvaro Pombo. Fue publicada en 1986, y cierra el ciclo (1979-1986) sobre la falta de sustancia, ciclo inaugurado por los *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), literatura en el exilio, seguido por las novelas insustanciales: *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), *El hijo adoptivo* (1984), y *Los delitos insignificantes* (1986). Todas las novelas de este ciclo son de sello hispánico, aunque haya contenido anglosajón. Hay en ellas un contexto ibérico: Letona, principalmente, y Madrid; y son de protagonista español. No así los cuentos mencionados, donde abunda la mezcla de personajes inglés-español.

En la novela que nos ocupa, persiste el personaje protagonista homosexual con idénticas características que en las novelas anteriores, solo que en ésta hay algunos cambios. En esta novela Á. Pombo da un paso más que en las anteriores: los protagonistas de la novela son dos homosexuales activos, adultos, de diferente edad, que llevan adelante una relación afectiva y genital. Cosa que no ha ocurrido ni en *El parecido*, donde la pareja Gonzalo-Jaime, el primero sublima la relación, llevando la orientación (homo)sexual más hacia la reflexión filosófica que a la entrega erótica. Tampoco ocurre en las otras del ciclo: *El héroe*, ni en *El hijo adoptivo*.

Hay otra diferencia con las novelas anteriores del ciclo: el contexto. En aquellas las tramas se desarrollan en el Norte de España, Letona (Santander); en la novela que nos ocupa, la narración transcurre en Madrid. La vida retirada del campo y del mar –*El héroe*, y *El hijo adoptivo*–, a lo fr. Luis de León, es sustituida por la prisa, el ruido, y la vorágine de la gran ciudad: Madrid. “La novela es madrileñísima de localización (la cual no quiere decir que sus escenas sean matritenses), cobrando en ella un aura inquietante” (Molina Foix)¹⁸⁸. Para el Dr. W. Weaver, el motivo del traslado de la acción narrativa a Madrid responde a “la necesidad de delinear la universalidad del mal” (2003:83). Si bien estamos de acuerdo con él en ese aspecto, creemos que Pombo desplaza la historia a Madrid más por las cuestiones cosmopolita y homosexual que por la razón del mal. El miedo ha entrado en el invierno. El mismo título de la novela anticipa ese clima de libertad y de liberación sexuales que reina en la sociedad española, más todavía en las gran-

¹⁸⁸ Cfr. Molina Foix, V., “El tramo oscuro de la Gran Vía” (2010), en *El Boomeran(g), blog literario en español*, <http://www.elboomeran.com/blog-post/79/8831/vicente-molina-foix/el-tramo-oscuro-de-gran-via/>, jueves 5 de mayo de 2011, p.1

des ciudades como es el de caso Madrid, capital del Estado. Es decir, en Letona (Santanter) la relación homoerótica sería un delito, y se vería como tal desde una perspectiva social, no así en la sociedad madrileña, la cual va viendo las protorrelaciones (homo)sexuales como “delitos insignificantes”, o como “esos delitos sin víctimas, como el consumo de drogas, la homosexualidad o la prostitución, que en su día fueron objeto de leyes preventivas que castigaban lo que por entonces se denominaba *delitos predelictuales* (Lamo de Espinosa 1989)”¹⁸⁹. Insistimos en que, a nuestro juicio, Pombo traslada su historia homoerótica a Madrid, más por la libertad sexual y liberación social que por otros aspectos de menor importancia. Y creemos también que esta novela es el embrión de la que será después *Contra natura* (2005).

La localización temporal creemos que está situada en torno a los años ochenta y dos u ochenta y tres. Los trazos realistas que deja Pombo así nos lo confirman. Figuras públicas de la época: Fernández Ordóñez (pp.5-6); revistas semanales, *Cambio-16*, (p.5); productos del mercado, como los cigarillos *Ducados* (p.7). La cafetería, hoy desaparecida, donde se desarrolla el encuentro entre Quirós y Ortega, a pesar de no aparecer su nombre, sabemos que es *Fuyma*, según nota de V. Molina Foix¹⁹⁰.

La novela *Los delitos* cierra un ciclo complejo. Pombo empieza otra forma de ver y de narrar. Como indica el propio escritor, a partir de *Los delitos* “me gusta ir en otro sentido”; un sentido “en el que predomine el gran humor”, ése humor que encierran novelas tan ejemplares como “el Lazarillo, el Quijote, [el] de Tom Jones. Incluso el humor de Tristan Shandy”¹⁹¹. Esos cambios se verán en la siguiente novela: *El metro de platino iridiado*.

En cuanto al título, sabemos por el propio escritor que *Los delitos insignificantes* no era el título original que había elegido para su comercialización, sino otro: “Interior de Ríos Rosas”. Pero este título “no acababa de gustar”, así que Pombo elaboró un listado de títulos, después, “hablando y consultando con los amigos, decidimos finalmente el título” comercializado¹⁹². Un título muy oximorónico, de esos que tanto gustan al propio escritor.

Dejamos la introducción y nos vamos al mundo de la crítica literaria y académica.

¹⁸⁹ Martínez Expósito 2004, p.166; y Lamo de Espinosa, “Delitos sin víctima. Orden social y ambivalencia moral”, en *Reis* n° 47(1989)321-343, URL: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_047_14.pdf

¹⁹⁰ “Aunque ahora que he vuelto a sus páginas no encuentro el nombre [de la cafetería], sigo convencido (quizá porque el propio autor me lo dijo en su momento) de que la cafetería en cuestión era *Fuyma*, durante muchas décadas emplazada en la esquina de Gran Vía con la pequeña calle de Miguel Moya, frente a Callao, y hoy desaparecida...”, en “El tramo oscuro de la Gran Vía”, en *El Boomeran(g)*, *blog literario en español*, o.c. p.1.

¹⁹¹ Cfr. Morales Villena, o. c., p. 20a.

¹⁹² Morales Villena, o. c. p. 20a.

7.3.5.2. La crítica literaria y la novela.

La novela en cuestión, *Los delitos insignificantes*, surgió en un momento literario prolífico, con polémica, e histórico, al final de la Transición democrática. Ésta abarcaría el intervalo temporal 1973-1986¹⁹³. Un sector de la crítica literaria acogió la novela con escepticismo.

Con “El virus de la soledad” (1987)¹⁹⁴, Carmen Martín Gaité abría la puerta a la crítica literaria sobre la novela *Los delitos insignificantes*. Para ella, Á. Pombo es “un escritor obsesionado” con la “identidad” humana. Tal es así que disecciona a cada uno de sus personajes ante el espectador, de tal manera, que éste conoce lo más íntimo y profundo de cuanto pasa en su conciencia. Pombo es calificado de escritor realista, psicológico por los críticos. Y el propio novelista se autodenomina “investigador” a través de la “psicología ficción” del ser humano. Para su análisis psicológico, Pombo ha elegido, dentro del escenario del Madrid, “rosáceo” y bullicioso, a dos agentes, que bien podrían ser los representantes de cualesquiera de esas gentes madrileñas que arrastran sus vidas por la Gran Vía madrileña o cualquier otra calle, un día cualquiera.

Martín Gaité comienza la reseña focalizando la acción en los personajes de la narración: Ortega y Quirós. El primero, Gonzalo Ortega, es un personaje literario representante de ese ser humano que pasa de puntillas “por la vida sin dejar rastro en nadie” (p.9a), ni en nada. De Jesús de Nazaret se dice que pasó haciendo el bien; de Gonzalo Ortega, nada. ¿Cuál es la cuestión? El miedo. Éste es más fuerte que él, y se le apodera. La frase: “miedo a la vida” (p.9a), sintetiza la visión que tiene y hace Martín Gaité de un personaje, de todo un ser y un existir. Pero al miedo a la vida hay que añadir otro importante, parejo al anterior: miedo a ser. Ortega tiene miedo a ser él porque en su “yo” profundo coexiste una nebulosa y larvada homosexualidad sin resolver (p.9a). Todo lo anterior lleva a Ortega a una soledad y enajenación de sí, ante los otros, y ante el mundo, patológicos. Estado y situación que le hacen un ser solitario, ajeno, extraño, alienado.

En esta perspectiva de “crisis del sujeto” (Holloway), Martín Gaité ve al protagonista, Gonzalo Ortega, emparentado con los más “eximios representantes de la abulia noventayochista”, en concreto con el “Antonio Azorín de *La voluntad*, con el barojiano Fernando Osorio de *Camino de perfección* y con casi todos los personajes <nivolescos> de Unamuno” (p.9a). La visión y opinión que R. Bonillo tiene del personaje protagonista Augusto, en la novela unamuniana *Niebla* (1914), retrata muy bien, a nuestro juicio, quién es Ortega en la novela de Pombo que nos ocupa, al afirmar sobre él que:

¹⁹³ Mainer, J.C., *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama (Col. Argumentos), 2005, p.107. A partir de ahora aparecerá como *Tramas*...

¹⁹⁴ En *Saber leer*, nº 2 (febrero, 1987)9.

*“no hay milagro posible para las extraviadas almas que, tan fácilmente, van embaucadas en su torpe locura, sin distinguir lo falso de lo verdadero, la razón de la quimera”*¹⁹⁵.

Frente a Ortega aparece un contrapunto: César Quirós. Éste ente literario, desde el principio, “irrumpe en la novela “como ser vivo y agente portador de conflictos” (p.9b); es un agente externo que revoluciona la vida del maduro Ortega. Jaime, varón joven y vitalista, revitaliza y revoluciona la vida de su tío Gonzalo en *El parecido*; Kus-Kús, púber de catorce años, altera de alguna manera la vida del doméstico Julián en *El héroe de las mansardas*, Pedro hace lo mismo con Pancho en *El hijo adoptivo*, ahora, en ésta, la vida del protagonista Gonzalo se ve alterada de una manera tan drástica por el joven Quirós. Para Ortega, Quirós se convertirá a lo largo de los días narrativos en una “obsesiva fascinación” (p.9b). ¿Por qué? Porque el joven Quirós es como esa bebida exótica que va embriagando paso a paso al consumidor sin darse cuenta de sus efectos hasta que estás ebrio. Quirós no es un ser “fascinante”, más bien es “mediocre y vulgar” (p.9c); un “especimen de automarginado juvenil que no constituye precisamente un <avis rara> en la fauna madrileña de 1986” (p.9c). Pero Quirós posee algo que va hipnotizando poco a poco a Ortega: la palabra. Además, Quirós posee tres aspectos fundamentales que fascinan a Ortega: primero, “la juventud” aspecto importante en el mundo homosexual, al que se le añadiría la belleza; segundo, “su indiferencia ante todo”, y en tercer lugar, “su ausencia total de patetismo” (p.9c). Quirós se arrió a Ortega y se hace uno con él como San Pablo se hizo débil con los griegos de Corinto (1Cor 9,22).

Martín Gaité ve a los dos personajes afines; tienen en común el “escepticismo” y el “afán por vivir de espaldas a las responsabilidades” (p. 9c). Además subraya algo importante: los dos *se buscan*, pero *no se encuentran*. ¿Qué les empuja a buscarse? ¿Qué dificulta ese encuentro entre dos mismidades? En los dos hay curiosidad “ante la epifanía de otro ser que se revela co-mo <diferente> de uno mismo” (p.9b), en un momento, sobre todo, como la sociedad española de 1986, “abúlico”. A juicio, por tanto, de Martín Gaité, el lector se encuentra otra vez, como en las anteriores narraciones, ante una novela con víctimas y verdugos. Una novela en la que entran en confrontación dos generaciones. Ortega representa a los niños de la Guerra civil (la de Pombo), y Quirós a la generación de la libertad. Dos cosmovisiones muy diferentes, y dos posturas muy diferentes ante la vida. El uno espera de la vida algo, el otro aporta a la vida lo que es.

¹⁹⁵ Cfr. Bonillo, R., “Sierpes de cristal cervantino en *La fuente de la edad*: autores y trujamanes que admiten réplica y disputa”, en *Anales Cervantinos*, Tomo XXXVI, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2004, p.238.

Entendemos que Carmen Martín Gaité hace con sus reflexiones sobre *Los delitos insignificantes* un repaso no solo de la narrativa pombiana sino también del hombre y de la sociedad española finisecular.

Por su parte, Jean Tena abre la reflexión (1990)¹⁹⁶ sobre *Los delitos insignificantes* apoyado en el “Prólogo” de *Relatos sobre la falta de sustancia*, firmado por J.L. Aranguren. Se fija en la dualidad presentada por el maestro dentro fuera, lo interno frente a lo externo, y la vivencia que el homosexual hace de la orientación y articulación de la misma. Placer interno, displacer externo. Para el crítico francés, la novela acoge una “acumulación de procacidades estridentes, voluntariamente fuera de tono” (p.146). Tena da a entender que Pombo se ha desinhibido, y da un paso más allá, en esta novela a través del vocabulario: “chupar”, “dar por el culo” (p.146)¹⁹⁷.

El crítico francés presenta dos mundos¹⁹⁸ a través de los personajes de la narración: el mundo maduro del homosexual “casi viejo Ortega, escritor frustrado”, intelectual y el mundo liberado y vitalista del vital “joven, guapo y medio abúlico Quirós” (p.146), a través de una frustrante y trágica relación homosexual. El ayer preconstitucional lo representa Ortega (Pombo), el hoy constitucional, democrático, Quirós. Un mundo que no es definitivo, sino en el que “verosimilitud e inverosimilitud intercambian velozmente los papeles” (p.147)¹⁹⁹. Todo es antepenúltimo en un mundo así, igual que el de Eugenia en *El héroe de las mansardas de Mansard*. Mundos desustanciados, indefinidos, amorfos, recogidos muy bien, a juicio del crítico, a través de las conjunciones “como” y “como si”, que expresan “la imposibilidad de definir las cosas y los seres sin referirse a otras cosas” (p.147). En esa amorfa masa lo único “evidente”, a juicio de Tena, “es el fracaso, [y] la frustración” (p.147).

El crítico ve una serie de “ingredientes habituales” en la narrativa pombiana. A saber: “el humor negro, triste y frío”, la “temática especular”, “origen y consecuencia del mundo ambiguo” pombiano, y “las reflexiones acerca de la creación literaria y sus relaciones con la realidad” (p.148). Como nota destacable, el crítico aprecia una “extraordinaria riqueza y variedad lingüística”, manifestada a través de los idiolectos de Quirós, “desenfadado y vital”, de su madre, “coloquial”, y de su novia Cristina, de “frases entre cursis y funcionales” (p.148). Pero donde focaliza la acción Pombo es en el lenguaje “introspectivo”, que a juicio de Tena, no siempre es bien acertado y oportuno, ya que “contamina a veces el de la narración” (p.148).

En síntesis, el crítico francés ve en *Los delitos insignificantes* la narración de los “problemas cruciales del ser humano” de “final del siglo” a tra-

¹⁹⁶ Cfr., Tena, J., *España Contemporánea*, vol. III, n° 1(primavera, 1990)146-149.

¹⁹⁷ “Chupar, pp. 166 y 167; “dar por el culo”, pp. 166, 197 y 198, de la novela que nos ocupa.

¹⁹⁸ De un mundo “desustanciado, desestructurado, invertebrado, casi absurdo y tan desordenado como la conversación de los protagonistas” (p.146).

¹⁹⁹ “Era en la Gran Vía. El gentío de media tarde. Verosimilitud e inverosimilitud intercambiaban velozmente sus papeles”, en Pombo, Á., *Los delitos...*, o.c., p.5.

vés de una “técnica sencilla, casi tradicional, convertidos todos ellos en novela (pp. 148-49).

El Dr. D. Ingenschay, profesor de la Universidad Humboldt de Berlín, reflexiona sobre *la novela española actual* (1994 y 1995)²⁰⁰, y en ella, sobre la novela que nos ocupa. Para él, la narración *Los delitos insignificantes* es una novela de protagonista escritor y homosexual, como Pombo. En su día, el protagonista Ortega fue un “prometedor autor de <buenas> narraciones, ahora, frustrado” (p.67). El otro protagonista, Quirós, joven guapo, y “lleno de ambiciones literarias”, sería el receptor de esas “fantasías” y de esos “sueños” insatisfechos del maduro Ortega. A juicio del crítico alemán, la literatura sería el *conector* de las dos vidas y de los deseos de ambos. La característica más sobresaliente del joven es su pasividad: es “un verdadero vividor”; “se deja mantener” por su novia Cristina, por su madre, y luego, por su amante Ortega. A juicio del profesor alemán, la relación homosexual entre los dos tiene “razones económicas”, y no “un sentimiento de atracción” (1994, p.68). Es decir, aparece el viejo tema en el mundo homosexual de las relaciones entre el heterosexual y el homosexual, entre el maduro y el joven. Una relación asimétrica. Hay, por tanto, en la historia narrativa un verdugo (Quirós) y una víctima (Ortega). El móvil final de la relación estaría, a juicio de Ingenschay, en que Quirós pretende “aprovecharse de [los] ahorros” de Ortega, “a quién tiene en un puño” (p.68).

El profesor Ingenschay destaca dos aspectos de la novela. Por un lado, ve en ella una “estructura rígida”, en la que “dos perspectivas se turnan de continuo y alternan (en secciones con carácter de capítulos) las reflexiones generales y actuales sobre la vida” (p.68); por otra, el crítico subraya la posición de la crítica en torno a la novela. Ésa ha echado de menos “la levedad, la grácil ironía y el esplendor de una grandeza extinta” que caracteriza a la narrativa pombiana. Y se ha reprochado²⁰¹ a Pombo “la perspectiva negativa del amor homosexual”, así como, “la repetición del estereotipo de la explotación del hombre maduro por parte del más joven” (1994:68).

La recepción de la novela por parte de los críticos españoles, J.V. Aliaga y J.M. Cortés, profesores de la Universidad de Valencia, (Aliaga y Cortés, 1997)²⁰² fue de agravio y disgusto por el retrato desenfadado de la abyección

²⁰⁰ En “Álvaro Pombo. <El héroe de las mansardas de Mansard> Sobre el problemático hallazgo de la propia identidad y la grácil disolución de la realidad”, en AA.VV., *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, ed. de D. Ingenschay y H.J. Neuschäfer, Barcelona, Lumen, 1994, pp.65-74; Ibid, en “Álvaro Pombo, *El héroe de las mansardas de Mansard*: Sobre el problemático hallazgo de la identidad y la grácil disolución de la realidad”, en Alfonso del Toro y Dieter Ingenschay (eds.), en *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 157-166. Nosotros trabajamos con el texto del año 1994

²⁰¹ Crítica muy ácida e incómoda por parte de algunos críticos homosexuales al escritor. Tal es así que el propio Á. Pombo tuvo que salir a la palestra literaria y defender su postura. Esta se puede ver en “Polémica: Álvaro Pombo frente a la crítica”, *El Urogallo*, nº 17 (noviembre, 1986)64-68.

²⁰² Aliaga, J.V.-Cortés, J.M.G., *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*, Barcelona-Madrid, Editorial Egalés, 2000. A partir de ahora aparecerá como Aliaga y Cortés.

de Ortega y el suicidio posterior del mismo. La valoración indirecta de la novela, y del personaje, amén de la forma en que es tratado el tema de la homosexualidad, son un tanto peyorativas. Razón. A juicio de los críticos, la homosexualidad es vivida como “asfixia” (p.78) por parte de Pombo. Les ha provocado sorpresa e inquietud la elaboración del personaje y su orientación sexual en un “clima social supuestamente menos opresivo” (p.78). Según entienden los críticos, la sexualidad vivida y presentada, desde esta perspectiva, está estigmatizada; es decir, nada aceptada, porque más bien es tratada como una abyección. Aliaga y Cortés perciben en “la caracterización” de Ortega cierta “antipatía”, incluso, una caracterización “repulsiva” (p.78), ¿por parte de Pombo?, pues el personaje aparece como “atormentado, débil y sexófobo” (ibid); como un traidor sexual a su sexo. Los críticos valencianos perciben una “deshumanización” en la elaboración y descripción del personaje literario por parte del “narrador” ¿Pombo?, ya que “despersonaliza al homosexual” al rebajarlo y humillarlo hasta la “cosificación”. Al final de la novela, según ellos, Ortega es reducido a cosa: “Se abalanzó al vacío, ladeado, como un saco de noventa kilos de carne...” (DI p.199). Por ésta y anteriores razones, la descripción provoca “grima”.

Si hubiera que calificar la novela de alguna manera, a juicio crítico de los profesores valencianos, habría que calificarla de “culposa” y “melodramática”, plagada de “prejuicios” sexuales. En concreto, afirman a cerca de la novela *Los delitos insignificantes* que es

Una novela lastrada por una visión culposa y extenuantemente melodramática, plagada de sinsabores y prejuicios interiorizados sobre la sexualidad y el amor entre hombres” (p.78).

El profesor de Letras españolas, el Dr. V. R. Holloway (1999) reflexiona sobre la literatura española surgida entre 1967 y 1995 en un ensayo interesante titulado: *El postmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*²⁰³. En el capítulo IV, titulado como “La crisis de sujeto”, se hace eco la novela que nos ocupa. Según el profesor, esta novela es “más existencialista”, y focaliza la narración en la conciencia de los entes narrativos, “sus sentimientos y su composición psicológica” (p. 229). Novela “sincrónica, [y] más subjetiva”. Las notas que caracterizan a dicha novela son “el azar como determinante en la existencia humana; la dolorosa soledad; la alienación del individuo que se siente excluido de la sociedad; su indefensión frente a las fuerzas sociales que lo ponen al margen social; vulnerabilidad y angustia ante sus propios conflictos internos e impulsos primigenios” (p.229). La galería de escritores a los que el Dr. Hollowoy hace un repaso a

²⁰³ *El postmodernismo...*, o.c., pp.258.59.

través de sus obras es significativa. Empieza su reflexión con la narrativa de Soledad Puértolas (pp.231-245); sigue después con V. Molina Foix, el cual se acerca a la temática homosexual pombiana a través de *La comunión de los atletas* (1979)²⁰⁴. Junto a Puértolas y Molina Foix, Holloway centra su interés en las novelas de Á Pombo del ciclo insustancial: *El parecido* (1979)²⁰⁵; *El héroe de las mansardas de Mansar* (1983)²⁰⁶ y *El hijo adoptivo* (1984)²⁰⁷. Finalmente examina la novela que nos interesa: *Los delitos insignificantes* (1988)²⁰⁸. Según el profesor Holloway, la novela *Los delitos insignificantes* “añade relativamente poco a los elementos de las dos primeras” (p.258); es decir, *El parecido* y *El héroe de las mansardas de Mansard*. La narración de *Los delitos insignificantes* hay que situarla “dentro del realismo psicológico”, y con un estilo “más ameno”. El doctor Holloway subraya como aspectos positivos de la novela “los diálogos”, así como la inclusión de “menos puntos de vista” que en las novelas anteriores. Otros aspectos a destacar, según el crítico literario, son “la brevedad de los episodios”, contados como apartados”, y un “ritmo más rápido en su desarrollo” (p. 258).

Holloway focaliza la reflexión literaria sobre César Quirós (p.258), no así los críticos: C. Martín Gaité (1987), J. Tena (1990), D. Ingenschay (1994), A. Martínez Expósito (2004), que lo hacen sobre el maduro y homosexual Gonzalo Ortega. Santos Alonso (2003) se fija en los dos: Gonzalo Ortega y César Quirós. El joven Quirós, desempleado y ocioso, vive en conflicto existencial con su novia, Cristina, y su madre. En ese estado y situación, ocio y conflicto, entabla una extraña y compleja relación con el maduro y homosexual Ortega. A juicio del profesor Holloway, las notas más sobresalientes de la novela son “la falta de comunicación entre ellos”, y “la enajenación provocada por la homosexualidad” (p.258). El crítico ve cierta analogía entre esta novela y la primera, *El parecido*; y una diferencia notable entre las dos. El parecido estaría en la relación maduro-joven, es decir, Ortega-Quirós es semejante a Vidal-Ferrer, tío y sobrino. Las diferencias estarían en primer lugar en que aquí, en *Los delitos insignificantes*, los dos protagonistas “llegan a ser activos” sexualmente y, en segundo lugar, en que “ninguno de los dos [Quirón y Ortega] demuestra tanta capacidad de filosofar sobre sus frustraciones como lo hacen los personajes”, Ferrer, tío, y Vidal, sobrino, de *El parecido*. Quirós, “llevado por impulsos psicológicos descontrolados”, conoce a Ortega y comienzan una relación “sádica”, la cual, según Holloway, “compensa la impotencia que siente [Quirós] ante su madre y su novia” (p.258). Por su parte, Ortega vive al joven amante y la relación como “abyección” mo-

²⁰⁴ Cfr., pp. 245-249.

²⁰⁵ Cfr., pp. 249-255.

²⁰⁶ Cfr., pp. 255-258.

²⁰⁷ Cfr., pp. 114-115 y 258.

²⁰⁸ Cfr., pp. 258-59. Para él, la novela es del año 1988. ¿Error?

ral, la cual, junto con el fuerte y desasosegado “sentimiento de culpa”, llevan al sufrido Ortega al suicidio como acto final de la novela.

Finalmente, el doctor Holloway ve el título, *Los delitos insignificantes*, “irónico” (p.258). ¿Por qué? Porque cuanto acontece “carece de importancia y resulta trivial”, para todos, incluso “la homosexualidad en sí ya no es un delito castigado por el Estado” (p.259). La ironía consiste, a juicio del profesor, en que Ortega vive una *gravísima crisis* de identidad, y la cual pasa desapercibida, “como insignificante”, tanto para el egoísta Quiros, como para la “sociedad” española en que ocurre, y también, según Holloway, “para el lector de la novela” (p.259). Habría, por tanto, a juicio del doctor, tres implicados: protagonista: Quirós, la “abúlica” sociedad española, y el lector.

En 2003, el crítico estadounidense W. Weaver saca a la palestra literaria un trabajo²⁰⁹ sobre la narrativa pombiana centrado en “la sustancia”. Ya lo había hecho antes con otro (1994)²¹⁰ sobre el mismo tema. El joven crítico ve en el autor, Pombo, la persistencia en el “mismo tipo de personaje (homosexual, meditabundo, autorreflexivo, creador, sumiso, manipulador, solitario)” que en las anteriores. En la actual hay un cambio de escenario: “Letona se sustituye por el hervidero de vidas (en su mayoría solitarias)” de Madrid (p.82). Es una novela realista por la alusión de figuras públicas de ese momento, por ejemplo, Fernández Ordóñez, como Gil de Biedma y él mismo, Álvaro Pombo. El crítico estadounidense recoge también, como lo hace Ingenschay, las críticas ácidas²¹¹ que se hacen a la novela por “parecer tan real” (p.82). Sin embargo, a pesar de su realismo narrativo, la elección de cambio de escenario no se debe a ese realismo tan característico pombiano, sino “a la necesidad de limitar la universalidad del mal” (p.83), focalizado, hasta ahora, en Letona. El crítico enfatiza en la importancia de la omnipresencia “de la soledad y sus secuelas” (p.83) en las vidas e historia de los dos protagonistas: Ortega y Quirós. Tal es así que el crítico denominará *Los delitos insignificantes* como “el encuentro de dos soledades” (p.83).

Los delitos insignificantes narraría los dos mundos, en el mundo de los protagonistas: Ortega y Quirós. “Personajes delineables, separables y, por ello, últimamente inseparables” (p.83). El problema nace ante la inadecuación de los dos mundos y de sus respectivas exigencias por ambas parte. Esta disfunción lleva a que surja entre los dos “insinceridades, chantajes, mentiras, violencia y muerte” (p.83). Weaver aprecia en los dos entes narrativos la “característica de *agente provocador* que irrumpe en la vida del otro”

²⁰⁹ Weaver III, W. J., *Álvaro Pombo. Y la narrativa de la sustancia*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press, 2003. La reflexión sobre la novela que nos ocupa está a partir de la página 82 hasta la página 96.

²¹⁰ Weaver III, W.J., “Novelas sobre la falta de sustancia: *El metro de platino iridiado* de Álvaro Pombo y sus fabuladores”, en *Revista Hispánica Moderna*, vol. XLVII, n°1(junio, 1994)-194-209.

²¹¹ Álvaro Pombo escribió un artículo que bien podría denominarse *quaestiones disputae* titulado “A pesar de todo, mis libros tienen gracia”, en *El Urogallo*, n° 11 (1986)67-68.

(p.83). Weaver contesta así a la postura de algunos críticos, por ejemplo, F. Valls, según el cual el factor desestructurador recaería en el joven Quirós y no en el dulto Ortega.

A juicio de Weaver, la novela *Los delitos insignificantes* sería más acertado verla como “dos historias de dos hombres”, así como “la imposibilidad de éstas de coexistir a pesar de la mutua atracción entre los dos individuos”, que ver “la historia de dos hombres” (p.83). Vendría a ser la historia de tres fracasos: el personal de cada uno, y el de los dos. Esos fracasos estarían fundamentados en la inadecuación y la asimetría entre dos vidas, dos propósitos, dos intenciones, dos intereses, y dos posturas totalmente distintas de estar en la vida y ante la vida. El maduro experimentado “cautivado” por la juventud y la belleza. Nada nuevo según el crítico, ya la literatura clásica se hace eco de este tipo de relación, relación con un carácter didáctico. Sin embargo, en *Los delitos insignificantes* hay una inversión de papeles comparando con el mundo clásico. Aquí el joven y atractivo Quirós es el conductor de la relación, frente al maduro Ortega, que a pesar de su edad y experiencia vital, no “puede con el *savoir faire* de Quirós” (p.85). Es decir, dos actitudes ante la vida, vitalidad-abulia, y ante el sexo, activo-pasivo, totalmente distintas (Guasch, 1991)²¹².

A juicio de Weaver la novela narra la historia de “dos voluntades” (p.85) en el campo de batalla de la vida y de la (homo)sexualidad. Dos voluntades “extrajeras” ante sí y entre sí, aunque hablen el mismo idioma, el español, no llegan a comunicarse entre sí. El lector asiste a una narración en la que el discurso narrativo se caracteriza “por la constante yuxtaposición de los [dos] respectivos mundos egocéntricos, mundos expresados mediante los discursos directo e indirecto por parte del narrador. ¿Cómo están configurados esos dos mundos? A juicio del crítico, Quirós configura su mundo en términos de “apariencia física” (p.86). Todo gira en torno al parecer. Es notable a lo largo de la novela cómo el joven y arrogante efbo, “convencido de la imagen física agradable que exhibe, se deleita en ver el efecto que produce sobre la gente que entra en su campo visual” (p.86). Este efecto lo deja muy claro el joven en su introspección meditativa después de haber dejado a Ortega: “Lo mío es puramente especulativo: todo sucede en un espejo. Y ese espejo es Ortega, y que no falte” (*DI*, p.105). Ortega es el héroe perdedor de la novela. Lo es porque representa y es la indecisión perpetua. Es el más claro ejemplo de la kénosis, frente al claro ejemplo del culto al desmesurado yo. El error de Quirós consiste en que el mundo creado en torno a su yo y a la imagen puede existir por tiempo indefinido (p.87). El error de Ortega consiste en no barruntar que puede desvincularse de Quirós.

²¹² En *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, 1991.

El final, ante la situación creada de agobio, alienación y desasosiego, se hace presente el suicidio como el “único acto de autonomía” de Ortega en la novela (p.95).

Weaver valora *Los delitos insignificantes* como “la novela más dura” de toda la narrativa novelística pombiana. Esa dureza, no es el resultado de “las escenas brutales de la violación, manipulación y suicidio”, sino de “la pasividad de los personajes”, verdadera causa de la tragedia. Aquí está el fracaso de los personajes, y esta es la lección. A juicio del propio escritor, Álvaro Pombo, “quien fracasa es culpable de su propio fracaso. No lo hace por los avatares de la vida, sino porque obra mal. El fracaso siempre depende de nuestras propias elecciones”²¹³, y eso se ve muy bien en esta novela.

El también profesor, A. Martínez Expósito recoge en su ensayo *Escrituras torcidas* (2004)²¹⁴ esas notas críticas en torno a la novela que nos ocupa. Abre su reseña con una referencia a Aliaga y Cortés (1997) con la cual indica la peculiaridad de *Los delitos insignificantes*: “novela lastrada por una visión culposa y extenuadamente melodramática, plagada de sinsabores y prejuicios interiorizados, sobre la sexualidad y el amor entre los hombres”²¹⁵. El profesor Martínez centra su atención en la (homo)sexualidad y ve que el acto final de Ortega, el suicidio, es un “rito de muerte (física y simbólica) con el que los homosexuales han venido siendo castigados” (p.165) en todos sus términos *in hilo tempore*. ¿Una expiación por el pecado contra natura? Enfatiza el crítico en que el suicidio de Ortega es “más un ajustamiento que un crimen” (p.165). Con esta perspectiva, Martínez Expósito ubica al escritor Pombo en ese grupo de escritores “avergonzados de su propia osadía de inventar personajes homosexuales” (p.166). Escritor con una narrativa militante en esa “escritura homosexual humillada”, en vez de “orgullosa” (p.166).

En abril de 2009, en la Universidad británica de Columbia (Vancouver), F. J. M^a Fajardo presentó la tesis doctoral sobre “La homosexualidad en la narrativa de Álvaro Pombo: La disonancia existencial de una manera de ser. Una perspectiva fenomenológica” (2009)²¹⁶. En el capítulo tercero (pp.79-125), Fajardo hace referencia a la novela *Los delitos insignificantes*. Varios apartados reflexionan acerca del fenómeno de la homosexualidad y sus efectos en la vida narrativa de los personajes. El bloque reflexivo lo divide en varios puntos temáticos. En primer lugar, la acogida que tuvo la nove-

²¹³ Entrevista hecha a Á. Pombo por Fernández, J., en *Tribuna complutense*, n^o 49 (23 de enero de 2007)17.

²¹⁴ “Ensayos de crítica <queer>”, Barcelona, Editorial Laertes, 2004, 263 pp. La referencia a la novela que nos ocupa lo hace en las páginas 165-168.

²¹⁵ Aliaga, J.V.-Cortés, J.M.G., *Identidad...*, o.c., p. 78.

²¹⁶ Cfr. Fajardo, F.J-M^a, HOMOTEXTUALITY IN THE WRITING OF ÁLVARO POMBO: A PHENOMENOLOGICAL PERSPECTIVE ON EXISTENTIAL DISSONANCE AND AUTHENTIC BEING, Vancouver, Universidad, británica de Columbia, 2009, 228 páginas, en https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/7506/ubc_2009_fall_fajardo_frederick.pdf?sequence=1

la de temática homosexual por la crítica textual homosexual: “La crítica textual homosexual y *Los delitos insignificantes*”²¹⁷; sigue con “La insoportable pesadez de ser homosexual”²¹⁸; al que complementa con las “Homografías homosexuales”²¹⁹; para después fijarse en “La heterosexualidad obligatoria y el homosexualismo naciente”²²⁰; terminando la reflexión con un apartado escabroso denominado: “Dominación/sometimiento en el homosocialismo”²²¹; y una “Conclusión”²²².

Fajardo subraya una notable novedad entre *Los delitos insignificantes* y la anterior narrativa pombiana de la insustancialidad: la homosexualidad es el “núcleo fundamental de la historia”, amén de ser un tema más de la narración; tema importante. Sobre el núcleo fundamental, el novelista “teje una dialéctica feroz de la naturaleza de la disonancia existencial homosexual” (p.79). El homosexual y la homosexualidad pasan a ser reflexionadas desde la mano de su autor, Á Pombo, como “un modo de ser”²²³.

La tesis de Fajardo consiste en afirmar que existe disonancia existencial entre los pensamientos, los sentimientos y las acciones en la vida del principal personaje: Ortega. Éste hace lo contrario de aquello que siente y piensa. Y este hiato “sentir y actuar” es el responsable de la conducta autopunitiva y ocultadora de la vida de Ortega. En concreto, esa disonancia existencial ¿“llega a dominar la vida del protagonista”? ¿Es acaso otra “forma de homofobia interiorizada por parte de Pombo, como muchos de sus críticos gays sostienen?” O incluso es muchos más: “¿un medio subversivamente irónico de repudio a este paradigma heterologocéntrico?” (pp. 79-80). Respuesta de Fajardo: “[...] sostengo que la narrativa de Pombo oscila entre los dos [polos], es decir, que atraviesa ambiguamente ambos lados de esta oposición binaria”²²⁴.

La crítica literaria en torno a *Los delitos insignificantes* la voy a adjetivar de “variopinta”. Una parte de los críticos focalizan su reflexión en torno a la (homo)sexualidad. Aliaga y Cortés, amén de Martínez Expósito ven en esa narrativa una postura por parte del autor homófoba. Entienden que Á Pombo no se acepta y no acepta bien la homosexualidad, consecuencia de esa inaceptación es una narrativa abyecta y muy crítica. A este grupo de críticos se uniría Fajardo con algún matiz. Según éste, existe cierta “ambigüedad” en la postura de Pombo. Unas veces se percibe cierta disonancia entre el ser,

²¹⁷ Ibid, pp. 83-89.

²¹⁸ Ibid, pp. 90-100.

²¹⁹ Ibid, pp. 100-105.

²²⁰ Ibid, pp. 106-114.

²²¹ Ibid, pp. 115-121.

²²² Ibid, pp. 122-125.

²²³ “[...] *he question of homosexuality as a mode of Being..*”, *ibid*, p. 79.

²²⁴ “*I contend that Pombo’s narrative oscillates between the two; that is, it traverses ambiguously both sides of this binary opposition*”, *ibid*, p. 80.

sentir y actuar en el ser, sobre todo, de Ortega. Otras como un bucle que no aclara bien si está censurando, o si está apoyando.

A nuestro juicio, la novela *Los delitos insignificantes* es una narración “atrevida”; una “osadía” por parte del escritor Pombo. Entendemos que Á Pombo, igual que E. M. Forster en su día, hace sobre el papel y con sus personajes, lo que no osó hacer, bien por miedo... bien por cobardía. Y decimos que es atrevida y osada por varias razones. El primer argumento se centra en el momento y contexto históricos. España lleva una década de democracia y los niveles de apertura mental, cultural, y política empiezan a ser notables. La sociedad española, convaleciente todavía de años de autoritarismo, todavía milita en la minoría moral y en la hipocresía. No existe todavía la suficiente madurez personal y social como para afrontar una literatura claramente gay. En este contexto, los autores marcan a muchos de los personajes de las novelas con marcas como la culpa, la vergüenza, etc.

El segundo argumento descansa en el tema y la forma de tratarlo. La temática homosexual es un denominador común en las novelas anteriores, tanto del ciclo insustancial, como del corpus de cuentos, *Relatos sobre la falta de sustancia*. La forma tratada en esta novela adquiere novedad. Pombo empareja a dos varones, de edades diferentes, cuarentón y veinteañero, y, la novedad radica aquí, los entrega a unas relaciones genitales claras, precisas, y narradas. “Chúpamela un poquito, como el otro día, sé que eso te gusta...” (p.186). El vocabulario pombiano es claro y rotundo; diríamos que procaz.

En las tremendas escenas de las páginas 166 y 198, donde hay una violencia formal y psicológica extrema, emergen en la habitación palabras como “chúpamela” (p.166), “dar por el culo” (p.198), “ten piedad de mi, ten piedad” (ibid). A estas atrevidas escenas eróticas hay que añadir la violencia que ejerce Quirós sobre Ortega.

“Y mientras decía esto, jadeante, iba arrancando la ropa de Ortega. Rompió el cinturón por la hebilla. Quirós sentía el peso muerto de Ortega entre sus brazos como un triunfo” (p.198).

Á Pombo rompe con la moral vigente en la vieja España, a pesar de llevar una década de apertura y libertad. Ya no es Londres, la City cosmopolita, el lugar mental y real de la utopía, la que acoge a personas ajenas a un grupo social, las cuales viven su orientación sexual íntegra en libertad y con libertad. Ahora es Madrid, España. A pesar de todo el intento de acomodar la situación (homo)sexual a la realidad más normalizada, Á Pombo no se atreve del todo a la normalización de sus personajes en la vida personal y social hispánica. En consecuencia la novela es un melodrama pasional con asomos criminales —el comportamiento de Quirós es delictivo, el de un cha-

pero delincuente²²⁵—, ambientado en un círculo muy cercano al del autor, el ambiente gay, inmerso en la denominada movida madrileña nacida en los años ochenta, la que, al propio autor, no le es ajena.

La novela *Los delitos insignificantes* es la plasmación de la existencia trágica²²⁶ de los personajes, Quirós, Ortega, Cristina, y de su situación existencial. Esta tragedia se hace presente a través de esa galería de máscaras: angustia, desolación, enajenación, aburrimiento, y de una manera muy notable, la soledad, uno de los grandes males del tercer milenio. Ortega lo deja bien claro a Quirós cuando le expeta:

“¿Sabes que hace, no sé, años ya que no hablo con nadie? Con nadie. Se dice pronto. Pero ésa es la verdad. La verdad es que si yo fuera otro, si yo fuera tú, jamás hubiera hablado contigo en la Gran Vía...” (p.10).

Ortega, un exitoso escritor en su día, y trabajador de banca en el momento de la narración, mantiene una relación amorosa con un joven bisexual de talante bastante independiente, Quirós. La aparición de un tercer personaje patológicamente independiente y excesivamente impulsiva —Cristina— hará que el trío desemboque en un vehemente triángulo de sangre, sudor y lágrimas.

El embrión de *Los delitos insignificantes* hay que encontrarlo en la cuentística de *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), en concreto en el relato “Sugar-Daddy” (pp.126-142). Manuel, el protagonista y homosexual maduro encuentra a un muchacho en Hyde Park. Manuel tiene entonces 45 años, el muchacho anónimo, como otros muchos personajes, veinteañero. Conviven juntos hasta que la rutina empieza a hacer mella en Manuel.

También en el relato “En falso” (pp.166-188) hay una protohistoria homosexual. Allí, Pombo hace convivir a tres personas, la recurrida triangulación en la narrativa pombiana, dos varones y una mujer. Una narradora anónima y su hermano: “Nosotros dos nos criamos a trasmano” (p.166); “soy escritora” (p.168), y Jim, el cual parece todavía más joven (ibid). Según la narradora, el hermano y Jim “se encontraron hace ahora unos quince años (mi hermano tenía entonces unos treinta y cinco; Jim acababa de cumplir los veinte) en uno de esos andenes abiertos del metro de los suburbs londinenses” (p.170). Como ha dejando bien claro la hermana, la diferencia de edad de la pareja es notable. Un rasgo diferenciador. El emparejamiento masculino es entre un inglés —Jim— y un español —mi hermano—.

A nuestro juicio, en la novela *Los delitos insignificantes*, Pombo lleva

²²⁵ Este comportamiento ya aparece en la novela *El parecido*, cuando Gonzalo Ferrer vaga por los bajos fondos de Letona, el puerto, y se encuentra a unos chaperos delincuentes, los cuales le asesinan.

²²⁶ Tenemos presente un interesante artículo a cargo de Bueno de la Fuente, E., “La conciencia trágica en/de la novela española actual”, en *Burgense*, nº 43 (2002)151-178. En relación al término “trágico”, ver pp.152ss.

a la palestra de la narración el amor y sus peligrosas pasiones entre la comunidad homosexual, punto central de una historia contada muy desenfadadamente, otorgando la suficiente carnalidad e intensidad al relato al mismo tiempo que buena definición en la factura empleada. Aparte del frenesí de la relación más carnal que amorosa, Pombo establece miradas paralelas a la familia, al sujeto y a la sociedad, a través de la subtrama del insatisfecho Quirós con su madre, ante la cual tampoco llega a encontrar un sitio preciso. Esas miradas van más allá del tiempo y del espacio.

Á Pombo denuncia a través de Quirós a ese ser humano moderno, desesperado, que vaga de aquí para allá por el escenario mundano, representado aquí en la Gran Vía. Es decir, por la vida y por el mundo. El gentío de media tarde; es decir, la indefinición, la imprecisión, el amorfismo. “Verosimilitud e inverosimilitud intercambiaban velozmente sus papeles” (p.5), indica el narrador de la novela nada más empezar. Un mundo pletórico de comunicación, pero a la definitiva, el hombre concreto solo ante sí, ante un tiempo, como indicará después el abad Bernardo a Acardo, que “está siendo muy pesado de soportar también para mí, no solo para ti”.

Es notoria también en esta línea la confesión que hace el narrador omnisciente de Ortega al lector, después de que el maduro Ortega se encuentra con el joven Quirós, éste ebrio de juventud, y más solo que la una también. El narrador hace una valoración fenomenológica del hecho de ir a la cita por parte de Ortega en la conciencia de éste. Después de toda una disquisición discursiva del porqué Ortega ha ido al encuentro de Quirós, es decir, después de la disección de la intencionalidad del maduro ante los ojos del lector, el narrador trata de subrayar la verdad que hay en esa conciencia. En el fondo de esa narración aparece la gran verdad y el gran mal que sufre Ortega, y por extensión, diríamos el hombre del siglo XXI: estar solo; la soledad.

“[...] el hecho es que toda una larga vida de soledad y de pasividad había vuelto a Ortega mortalmente serio acerca de sí mismo” (p.41).

El mundo se ha vuelto un hábitat con un formidable contraste. “Verosimilitud e inverosimilitud intercambi[an] velozmente sus papeles” (p.5). Un mundo en el que queda reflejada la contradicción a través de esas fórmulas binarias oximorónicas, tan acertadamente recogidas por el crítico J. Tena (1990, p.197). Nosotros pondremos dos como ejemplo de ese contra sentido en el que vive el hombre moderno. Ortega “se había sentido todopoderoso a solas. Limitado y todopoderoso a la vez” (p. 33); y “Ortega no salía de su asombro. Y, a la vez, no entraba en el interior de su asombro por entero” (p.133). En ese mundo casi al revés, Pombo viene a decir con esta novela:

hay mucha gente desorientada en un mundo global, como diría McLuhan.

Pombo, por su parte, viene a denunciar más claramente que en las novelas anteriores, tanto del ciclo del exilio como de la insustancialidad, algo que se ha hecho realidad hoy. Una sociedad en la que van residiendo de forma gradual y progresiva una serie de contenidos, unas veces claros, otras, menos, desdibujados, como el hedonismo –Quirós sería el representante, por poner un ejemplo–, el consumismo –cuya figura representativa sería Cristina–, la permisividad –denuncia implícita del escritor, Pombo, en la novela–, y casi como síntesis de todo ello, el relativismo. Hay que añadir, además, esa falta de espiritualidad que emerge en el personaje pombiano. El drama está servido. La novela representa muy bien los males, o esos “ecos de la alienación” que tan magníficamente ha recogido y desarrollado Overesch-Meister (1988)²²⁷.

Esos males que azotan a la sociedad y al hombre actuales trataremos de desarrollarlos a partir de ahora. Sin embargo, por creer que también hay suficientes bienes como para hacer la vida más llevadera, también nos haremos eco de ellos. Es decir, a partir de ahora, vamos a desarrollar esos ecos del bien y del mal que, a nuestro juicio, Á. Pombo ha recogido en esta magnífica novela, *Los delitos insignificantes*, narración que cierra el ciclo de la insustancialidad, y novela que se prolongará en otra: *Contra natura* (2005), a nuestro juicio, todavía con mayor fuerza, provocativa, sorprendente, atrevida, e incitadora a la reflexión para propios y extraños, que la novela que nos ocupa.

Y el primer eco al que nos acercamos en esta sociedad postmoderna es a través del malestar de muchos de sus habitantes traducido a un tema concreto. Los expertos afirman que en la sociedad “post” se experimenta un malestar cada vez más notable. Nosotros traduciremos ese malestar en el tema recurrente, nada nuevo, por otra parte, de fondo: “la ausencia de sentido y el vacío espiritual en el mundo [post]moderno”, pues creemos que la novela que tratamos se hace eco de todo ello. Empecemos con los protagonistas del nuevo escenario.

7.3.5.3. Los protagonistas de un nuevo escenario.

Segismundo, –a través de una serie de preguntas retóricas– al final de la segunda jornada –escena XIX²²⁸–, pregunta: “¿qué es la vida?”, ¿acaso “una ilusión?, ¿quizás “una sombra”?, ¿”una ficción” tal vez? “[P]ues estamos/

²²⁷ Cfr., “Echoes of Alienation in the Novels of Álvaro Pombo”, en *Anales de la literatura española contemporánea*, nº 13 (1988)55-70.

²²⁸ Uso la edición de Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Edi. Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1992, p.164 y 165.

en un mundo tan singular...”²²⁹. ¿En qué consiste esta singularidad? ¿Qué queremos decir con “nuevo escenario”?

Sí, vivimos en un tiempo muy singular, en el cual es difícil reconocer un *hilo conductor* —eje vertebrador— que nos permita vislumbrar las grandes líneas que rigen los procesos de cambio en los que se participa, directa e indirectamente, unos y otros, desde el individuo en singular, hasta las instituciones, pasando por la sociedad (Aguaded 2002,2)²³⁰. Vivimos en una nueva forma de pensar el mundo, el hombre, la vida; una nueva etapa: la postmodernidad. Vivimos tiempos de mutación²³¹, extravío, tiempos de contraste y paradoja en connivencia con el desencanto, la alienación, la enajenación y la frustración. Como indica tía Eugenia a su sobrino Nicolás, en *El héroe de las mansardas de Mansard*, “todo es antepenúltimo”. Es tiempo de fragmento, donde nada es sólido, sino provisional, y en donde todo es relativo. Y en ello y por ende, el desencanto, el sinsentido, y la enajenación, se convierten en el mal que azota al hombre. Es la cultura del fragmento, *La era del vacío* (1986) en palabras del Lipovetsky bien reflejada en su ensayo. Son las sombras de la etapa llamada de la postmodernidad. Y esos males, son vividos y expresados a través de unos rostros o máscaras, de los cuales, Pombo, se hace eco en la novela. Las figuras de la conciencia trágica.

La novela responde a una intención —autor—, a un reconocimiento —literario o de marketing— y a las expectativas de una serie de lectores. La novela es reflejo o espejo también de una sensibilidad cultural. Ello porque el novelista vive inmerso en un contexto concreto, con una historia propia, en una historia concreta, y con unas expectativas. En el caso que nos ocupa, Á Pombo, la lectura de sus novelas deja ver la mentalidad anglosajona, por educación y por vivencia, la estancia durante once años en Londres ha dejado una clara impronta en su narrativa, amén de beber en las fuentes literarias anglosajonas. Después, esa educación nortea de la alta burguesía sanderina, y finalmente las inquietudes y los anhelos del propio Pombo. En *Los delitos insignificantes*, Á Pombo ya se deja notar como algo más propio.

El novelista ha recogido en la cuentística del exilio y en las narracio-

²²⁹ Ibid, vv. 2152-53, p. 164.

²³⁰ Tenemos presente los recursos siguientes: Aguaded Gómez, J.I., “Nuevos escenarios en los contextos educativos. La sociedad postmoderna, del consumo y la comunicación”, en *Agora digital*, n° 3(2002)1-19; URL:

<http://www.uhu.es/agora/version01/digital/numeros/03/03-articulos/monografico/pdf3/aguaded.PDF> ; Sáens A., *El hombre moderno. Descripción fenomenológica*, URL:

<http://juangabrielravasi.wordpress.com/el-hombre-moderno-descripcion-fenomenologica/>

²³¹ A. Dagnino se hace eco de esta mutación tan profunda en su artículo: “El diagnóstico: ¿Qué nos está pasando? (II)”, en el que afirma: “[...] la humanidad entró hace décadas en un periodo nuevo de su historia caracterizado por cambios profundos y acelerados que progresivamente se han extendido al mundo entero. Hemos visto en estos años una auténtica metamorfosis antropológica, social y cultural. No se trata de una época de cambios, sino de un auténtico cambio de época. Una rápida mutación de la existencia humana, realizada con frecuencia bajo el signo del desorden, que ha producido un cambio de mentalidad, un cambio de paradigma, un cambio de estructuras”, en el diario *La Gaceta*, Domingo, 5 de junio de 2011, p.16a.

nes de la insustancia el pensamiento moderno que emergió allá por el siglo XVI. En la sociedad postmoderna que aparece en la novela, *Los delitos insignificantes*, se encuentra esa quiebra patente de las creencias religiosas, recogida y expresada en boca de Ortega cuando afirma: “Dios, en el fondo, es un don nadie... Por eso es tan difícil dar con él... dar con Dios... Es imposible...” (p.22). O, también, en la separación potenciada por la fuerza de la razón, y la generación de actitudes críticas hacia la confesión católica. Es notable la secularización del saber, Pombo lo hace notar a través de sus referencias culturales, la consolidación de la ciencia y el avance del librepensamiento, basados en el pilar de la razón. De hecho, la novela pombiana está caracterizada como novela filosófica. Las aulas universitarias de filosofía madrileña y londinense han dejado su huella en la narración.

El profesor De la Fuente (2002) reconoce “tres coordenadas” en el momento actual a través de las cuales discurre la sociedad y una forma de vida concreta. Esas coordenadas están representadas en primer lugar por “el dinero con placer”; en segundo por “el vaivén entre frivolidad y violencia”, y el tercero a través de “la juerga sin objetivos (como máscaras de la nada)”²³². A nuestro juicio, Á Pombo ya se hace eco de ese discurrir humano en el que se mueve la vida ya no solo de la City londinense, vida que ha visto y ha participado, sino también del Madrid de la movida; del Madrid que empieza a despertar después de unos cuantos años de letargo. Tres formas de mal suaves, apenas imperceptible, pero con una fuerza de destrucción notable. El mal es variopinto, multiforme y heteromorfo.

La primera manera, “el dinero con el placer” es palpable en la sociedad capitalista, consumista, avanzada, en que se ha ido convirtiendo Madrid, alcanzado un alto nivel de vida. “Tengo dinero...” (p.49) indica Cristina. Y en ese Madrid de ejecutivos y secretarias, ella, Cristina, se convierte en el paradigma de cuanto significa tener como poder. El lector se da cuenta de esa corrosión interna, latente, que va surgiendo a través del gusanillo del aburrimiento y el sinsentido. Cristina deja bien claro a Quirós qué quiere, por qué lo quiere así, y qué es él para ella y porqué.

“Yo estoy acostumbrada a vivir bien. Tengo dinero por mi casa. Pero me gusta mi trabajo. [...] No tengo gana de casarme. Pero algunos días, algunos fines de semana, echo de menos a un hombre. [...] Tú me diviertes. Y además me gustan chicos más jóvenes que yo. [...] Solo tengo fe en el dinero. [...] Me gustas tú porque pasas de todo y porque creo que me puedes dar lo que yo quiero. Y yo a ti, sin que ninguno de los dos nos enredemos en líos que no valen la pena” (pp.49-50).

El dinero todo lo compra porque ante él, todo se vende, hasta la inti-

²³² Cfr., “La conciencia trágica...”, o.c., p.153, o p.[3]

midad personal. Hombre, dinero y objeto a la misma altura. La nada se va imponiendo: “la novedad ha terminado”. Esta es la denuncia que hace Quirós a Cristina.

“Este afán de lucirme ahora que te ha entrado tiene que ser puro aburrimiento. Es como en los pueblos, cuando sacaban a sus mujeres los maridos a misa de doce, con el mejor traje que tenían, blancas de estar en casa, todo el verano sin que las diera el sol. Y después de la misa las volvían a llevar a casa, y se iban de tertulia al bar. Nosotros somos como un matrimonio ya. Hace ya mucho que la novedad ha terminado, y estás ya cansado de mí y yo de ti” (p.70).

Es decir, rutina, cansancio, uso y abuso del uso que da el dinero, hasta para conseguir placer. No es de extrañar que surja la vergüenza, y la pena en estas situaciones tan contradictorias. Y Quirós sintió una “oscura, ñoña, pena por sí mismo” (p.50).

El segundo elemento es “el vaivén entre frivolidad y violencia”. La experiencia del mal es notable a través de las diversas manifestaciones tanto líquidas como fuertes. Frívolo, indica la RAE, es aquel sujeto ligero, veleidoso, e insustancial. En el mundo postmoderno, lo líquido, lo evanescente, etc, es el común denominador donde todo es antepenúltimo. Ese mundo antepenúltimo es llevado por Pombo a su narrativa. En el mundo de Pombo, los mundos de los héroes se caracterizan por estar “carentes de..”; es decir, por la insustancialidad. *Relatos sobre la falta de sustancia* es la crónica de una serie de carencias de los protagonistas de la narración. Héroes a la búsqueda de sí mismos. En cualquier caso siempre es un ir hacia.., una búsqueda al encuentro de..., Y en el fondo de todo ese ir, salir, buscar, se encuentra una huída de la soledad más profunda. Quirós deja bien claro en su declaración ante Ortega: “Es más interesante hablar con usted que con mi novia...” (p.11). Ella representa para Quirós la nada. En una palabra, el nihilismo.

“Es más interesante hablar con usted que con mi novia... Y es una chica maja, eh. Vale más que yo. Siempre se lo digo. Pero hablar, no hablamos. Lo que se dice hablar” (p.11).

La violencia es otro de los aspectos presentes en la nueva situación, por otra parte nada nuevo y menos nueva, pues la violencia es tan vieja como la humanidad misma. La mirada histórica proporciona una información de su presencia en todas las civilizaciones, cuando no protagonista principal en épocas y sociedades durante colonizaciones, revoluciones, incluso en los momentos de liberación de tales perturbaciones. Así mismo la vida cotidiana del ser humano, indica la antropología, está atravesada por la violencia. Los

mitos de muy diversas culturas hablan en sus orígenes de la violencia en el inicio de los tiempos. Los textos literarios y la filosofía recogen en su seno esa preocupación por el mal en el mundo. Ya E. Brontë con sus *Cumbres borrascosas* pone de manifiesto, a la vez que al descubierto, a través del personaje Heathcliff la maldad, los miedos, la prepotencia y la culpa que provoca ser un hijo natural.

Las modernas filosofías de la historia recogen en sus capítulos esa prehistoria llena de violencia. El mundo y el hombre, según la visión que ofrecen los griegos, son presentados como un mundo infernal y violento, amén de un ser conquistador y guerrero, cuyos valores importantes son la fuerza, la virilidad y la violencia. Es Hesíodo en su Teogonía quien reconoce que en el mundo los bienes están siempre mezclados con los males. Es muy explícito con su tesis existencial cuando denuncia, allá por el siglo VII a.c., que “no hubiera querido yo estar entre los hombres de la quinta raza, sino que hubiera querido morir antes o nacer después” (vv.174.175)²³³. La razón de la denuncia es la terrible realidad en que el hombre ha caído. El texto teogónico es largo, pero es jugoso.

[H]ora existe una raza de [hombres de] hierro; ni de día, ni de noche cesarán de estar agobiados por la fatiga y la miseria; [...] el huésped no será grato al que da hospitalidad, ni el compañero al compañero, ni el hermano al hermano, como antes. Despreciarán a los padres tan pronto como lleguen a la vejez; los censurarán hablándoles con duras palabras, faltos de entrañas desconocedores del temor de los dioses; no podrán dar alimento debido a los padres que envejecen éstos para quienes la fuerza es justicia; uno ejercerá el pillaje sobre la ciudad del otro; no habrá consideración del que es fiel al juramento, no del justo ni del bueno; estimarán más al malhechor; la violencia y la justicia estarán en las manos; no habrá respeto; el malvado dañará al hombre bueno increpándole con palabras de franqueza y jurará un juramento” (vv.176-194).

También la cultura moderna está impregnada de violencia como bien auguró Nietzsche y temió Freud en sus respectivas interpretaciones literarias; una cultura moderna dominada por una voluntad violenta de poder y un instinto de muerte. La ilusión de la Ilustración y el ideal educativo de ese Siglo de las Luces europeo, de Lessing a Rousseau, pasando por Goethe, iban más lejos todavía. El sistema ético de la civilización estaba llamado a una domesticación de la destructividad humana y a domeñar la violencia natural para transformarla en beneficio de la plenitud del existente humano. Ese ideal no ha sido posible; al contrario, es notable y constatable que

²³³ “Teogonía”, en Hesíodo, *Teogonía. Los trabajos y los días. Escudo. Certamen*, Introducción, traducción y notas de A. Martín Sánchez y M^a Á. Martín Sáchez, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp.84-85.

se ha transformado en lo opuesto: una civilización violenta. Como bien ha apuntado Fromm en la *Anatomía de la destructividad humana* (1986) la violencia, en su manifestación cruel, sádica o destructiva, es la única perversión alegable al ser humano. El reino animal irracional no las tiene.

Y desde esta perspectiva, Á Pombo también se hace eco de esa violencia como lo hicieron otros en su día, por ejemplo, Flaubert, Conrad, Faustino Sarmiento, Rulfo y otros muchos escritores. Pombo recoge ese mal una vez más en la novela *Los delitos insignificantes*, como ya lo ha hecho en las novelas precedentes, *El parecido* y *El héroe de las mansardas de Mansard*. El mal aparece bajo las máscaras de la violencia y de la muerte: suicidio, amén del chantaje y el acoso moral. Sobre todo, en la novela que nos ocupa, *Los delitos insignificantes*, es patente la violencia manifestada a través de la violencia sexual, acompañada de chantaje emocional y económico. Las escenas procaces que ha introducido Pombo, entre Quirós y Ortega, como muy bien señala, reproducían “casi exactamente así cualquier colección de fotos pornográficas”. Escenas que no tienen la menor gracia. En primer lugar es manifiesta la violencia sexual. Quirós, con su fácil palabra, detrás del halago, y con la fuerza de la juventud, indica y actúa ante Ortega:

“Nunca he conocido a nadie como tú. Chúpamela y te doy luego por el culo... Casi le arrastraba contra sus piernas. Ortega se le vino encima. Quirós le sujetó la cabeza entre las piernas, la cara de Ortega contra la bragueta de Quirós. La escena era escolar. Quirós se sentía realmente excitado ahora. Como sujetando la cabeza de un animal entre las piernas” (p.197).

Bien asevera Fromm al estudiar al ser humano y entender que en medio de la crueldad y la destructividad, la fuerza agresiva maligna repercute en el verdugo como una excitante gratificación lasciva. Así experimenta y vive Quirós la situación con Ortega, “se sentía excitado ahora...” (p.197).

En segundo lugar aparece la violencia psicológica y física a través del chantaje emocional y económico. La violencia tiene en sí la fuerza necesaria para conseguir un objetivo. Se recurre a ella con fines muy concretos, con el objetivo de lograr el sometimiento de individuos, grupos. En este caso, Quirós la utiliza para someter a su control sexual y emocional a Ortega.

“Ortega se dejó caer en el sillón, hundió la cabeza entre los brazos. Quirós le agarró por los pelos y se le acercó mucho; le hablaba con voz fina, nueva, como histérico. Ortega sintió la llamarada fría del terror en las sienes, el cuerpo, retraído, como un animal que teme una patada.

-Veinte mil pesetas, dame veinte mil pesetas.

-No las tengo. No tengo ese dinero.

-Dame veinte mil pesetas, maricón o te mato –Quirós le sacudía la cabeza.

-Hijoputa, tú de mí no te ríes...” (p.188).

En tercer lugar surge la violencia del chantaje. El poder social es muy fuerte en el ser humano. Tanto que llega a domeñar la conciencia de los seres humanos obligando a hacer lo contrario de lo que sienten, piensan, sienten. Quirós así lo expresa ante el aterrado Ortega.

[...] Te doy un cuarto de hora. Si a las nueve y cuarto no has salido, se enterará todo Dios de que eres marica... No vuelves a pisar esa oficina... (p.189).

La censura social le afecta y le hace efecto: “Se enterará todo Dios...” de lo que eres: “marica”. Y eso es un estigma demasiado duro para sobrellevarlo. “No hace falta armar escándalos”.

En la novela, como indirectamente en la sociedad que nos describe Pombo, se mezcla la frustración y la mediocridad con el desenfado, el físico, la estética de lo atractivo y la palabrería seductora, pero mortífera. Humus muy rico para desarrollar tales conductas. En el fondo de esos hechos emerge una sociedad y un hombre desprovistos de argumentos, vacuidad, desestructuración y sin raíces en qué apoyarse; los únicos apoyos son la trivialidad, la banalidad y en el nihilismo. Ya el narrador omnisciente advierte al lector acerca de Quirós que “era avisado, aunque trivial” (p.97).

De la Fuente describía como tercer elemento de las coordenadas del estilo de vida actual, “la juerga sin objetivos” como “máscaras de la nada” (2002,[3]). El hombre postmoderno está rodeado de ruido, de objetos que están con él, pero no le ayudan a ser más él, porque se usan y se tiran al cubo de la basura sin dejar poso en el usuario. Ruido, objetos, ir de aquí hacia allá sin rumbo como vagabundos sin horizontes. Para el pensamiento postmoderno, el mundo está constituido por una multitud de individualidades, átomos-individuos, que están juntos por casualidad, pero que no se rozan, giran entre sí, como giróvagos, sin alcanzar al otro; en todo caso, de una manera superficial. Por ejemplo. Quirós ve y vive muy bien cuanto decimos, cuando participa en una *party* en casa de Cristina.

Con una técnica cinematográfica, el lector está presente en la conciencia de César, y desde ella, asiste a cómo ve la *party* y qué siente en su deambular por ese conjunto de átomos que están juntos, pero separados, cada uno en su sitio y en sus mundos, y en sus egos egolátricos. El narrador a través de un estilo indirecto libre, elabora una fenomenología de la situación y de la conciencia del protagonista, César Quirós. ¿Qué ve el joven y qué vemos los lectores? Grupos con “una cierta falta de cohesión entre los asistentes”, grupos de dos o tres personas que “apenas se mezclaban unos con otros” (p.75). Todos los presentes pertenecen a la clase burguesa media alta. Trabajan en oficinas o tienen sus propios negocios. Es tan rara la situación que se da en la *party*, que la percepción que Quirós tiene de ella es confusa. “No sabía

bien si es que aquellos grupos no se conocían entre sí o si, aun conociéndose, sólo era un conocimiento muy ligero” (ibid). ¿Qué tienen en común todos ellos? ¿Para qué se han reunido? Unía la edad, incluso el grupo generacional a que pertenecían, sin embargo, la reunión carecía de “un motivo definido”, una “razón de ser”, quizá un pretexto que los unificara, sin embargo, “no lo había” (ibid). Por esta razón, cada uno lleva su yo y sus circunstancias ortegianas a una circunstancia ajena. Tal es el sinsentido de la situación, que sabemos los lectores por el narrador: “Quirós tenía la sensación de estar siendo objeto de una especie de broma maliciosa” (ibid).

No hay proyecto alguno (Lyotard, 1986)²³⁴. Hay encuentros y desencuentros sin razón alguna. Encuentros en y desde la superficie, nunca desde el yo profundo. El gentío amorfo y sin aparente destino de la madrileña Gran Vía sería otro reflejo claro en otro grupo de personas acerca de lo dicho. El narrador traslada al lector a la Gran Vía madrileña, en una tarde veraniega, donde:

“El gentío de media tarde iba y venía lentamente por la Gran Vía de un Madrid rosáceo ... medio moros, medio judíos, medio cristianos, irremisiblemente sentimentales y confusos todos...” (p.6).

Pombo presenta una sociedad española emergente de un largo sueño en donde domina la sensación de empezar a ser libres. Madrid, *grosso modo*, allá por los años ochenta y dos, es una algarabía, *el gentío de media tarde iba y venía lentamente por la Gran Vía*, buscando no estar solos. En *Días contados* (2001)²³⁵, Juan Madrid hace una crónica de esa sociedad emergente española a través del Madrid lúdico y exultante de gozo que grita, que va de aquí hacia allá, se encuentra y desencuentra con los otros. Varias pinceladas de la novela reflejan bien el momento en que se vivía. Madrid es “una explosión lúdica ... ya era hora de pasárselo bien, de divertirse”, un “tiempo loco” que significaba “el comienzo de la libertad en todos los órdenes, sobre todo libertad sexual, hedonismo, marcha a tope, alegría de vivir”, “este país estaba muy aburrido, era una muerte terrible”. La misma diversión no es más que una ilusión”, ... “solo queda una falsa alegría desesperada” que esconde aburrimiento, “hartura, tristeza y muerte”²³⁶. De esta guisa se lo hace saber

²³⁴ Cfr. *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1986, p.36.

²³⁵ Tomamos las notas de De la Fuente, *La conciencia trágica...*, o.c., pp. [4] y [5].

²³⁶ Ibid, p. [5]. E. De la Fuente recoge en su artículo, que sirve de apoyo a nuestra reflexión, otros escritores como R. del Pozo, R. Lógira y J.A. Mañas. El primero con la interesante novela *No es elegante matar a una mujer descalza* (1978), donde describe una sociedad española emergente del ayer que empieza a ser libre. Y Ray Loriga y J. A. Mañas se fijan en la juventud de los noventa. Mañas lo hace con la novela: *Historia del Kronen* (2001). El novelista presenta a un Carlos existencialmente asfixiado: “He desconectado de la realidad” (p.24); y una persona vacua: “yo no necesito comprensión. Necesito tu dinero, eso es todo” (p.58). Cfr. o.c., p. [4].

Cristina a Quirós, cómo se sentía con él después de, en boca de Cristina, llevar “ya cien años juntos...” (p.65). Según la secretaria:

“Al principio ya se sabe que no hace falta más que lo que hace falta. Y eso sí, [...] ahora, la verdad, César, todo no puede consistir en eso... Estoy ya como aburrida...” (p.67).

El *party* que da Cristina en su casa a los amigos y compañeros de trabajo sería un ejemplo de cuanto venimos comentando acerca del hombre postmoderno y de la “juerga sin objetivos” en que se sumerge. Está con los otros, sin los otros.

El narrador, oportuno y perspicaz, hace notar al lector que la fiesta “no acababa de despegar”, porque a su juicio, estamos ante un narrador omnisciente, “había cierta falta de cohesión” entre los asistentes; estaban formando grupos muy reducidos, a pesar de todo, “apenas se mezclaban unos con otros” (p.75). En la reunión se da un fenómeno interesante: hay falta de cohesión y de comunicación entre todos. Hace saber el narrador que Cristina iba de aquí hacia allá, “pero como si ella misma no tuviese, en realidad, el menor interés en que sus invitados se comunicaran entre sí más allá de los pequeños grupos a que cada uno pertenecía” (ibid). Pombo estaría denunciando uno de los errores que azotan a la sociedad y al hombre postmoderno: el *individualismo*. Si la *individualidad* de la conciencia personal fue el gran acierto y logro, la gran conquista de la burguesía, su opuesto, el individualismo, la atomización social, se convirtió en el lado oscuro de aquel logro (Lukes, 1975)²³⁷. Rousseau indicaba en sus *Confesiones*: “Siento mi corazón y conozco a los hombres: no soy como ninguno de cuantos vi”²³⁸. Un pensamiento parecido al de Rousseau encuentra César Quirós en la interlocutora anónima que le habla desde ese yo presidencial y central, para la cual, cada uno, cada persona, es diferente,

“me gusta vestirla según es. Yo estudio a cada cual. La costura, mucho, es psicología. Porque a cada persona le va una cosa. No hay dos personas iguales. Este mismo traje que yo llevo, yo misma me lo he hecho. ¿Te gusta? (p. 75).

En una perorata ininterminable de yoes, la anónima tertuliana azota los oídos de Quirós desde esa profunda soledad que emerge de ese “yo”, gritando reconocimiento. En pocas líneas aparecen cinco pronombres personales de objeto directo e indirecto: “mi”, “me”, cinco pronombres personales en

²³⁷ Cfr. Lukes, S., *El individualismo*, Barcelona, Península, 1975.

²³⁸ Rousseau, J.J., *Las confesiones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p.27, citado por González-Carvajal, L., *Ideas y creencias del hombre actual*, Santander, Sal Terrae, 1991, p.146, nota n1 17.

primera persona: “yo”; y tres pronombres posesivos: “mío”. La postmodernidad es el tiempo del “yo” y del intimismo; y es el tiempo también de la vacuidad y la insustancia, como bien se percibe en este monólogo de unos de los personajes. Angelina es un singular referente de esa postmodernidad. Habla Angelina:

“[...] a mi es que me encanta... me gusta vestir... siendo como soy yo misma diseñadora de modelos, porque lo mío... no me gusta... Yo lo que digo.... Yo escojo... Lo que me gusta... Yo lo que las digo... pero yo no, eso no es lo mío. Lo mío es la idea...” (p.76)

La reunión no es solo la expresión y manifestación de una caterva de yoes disueltos de unos y de otros, sino también, un conjunto monótono de conversaciones, roto, por las “carcajadas y los gritos, como alaridos de aves” (p. 76). Además del ruido y la bulla, se caracteriza por el consumismo y una clara tendencia, bastante acusada, al hedonismo. El hombre postmoderno se caracteriza por una clara tendencia al consumo y al placer (ἡδονή): hedonismo. Es decir. El hedonismo es el resultado de una postura y comprensión de la vida y del hombre por el hombre. Es una postura filosófica en la vida en la cual el bien nace y se sostiene en el placer. El hombre, según este planteamiento filosófico, encuentra su felicidad en el placer, bien sea inmediato, bien sensible. Para esta forma de pensar la vida y el ser humano, el instante es fundamental, ya que de él y en él, brota la felicidad, el bienestar. Para el hombre hedonista la vida se convierte en un constante *carpe diem*. Por ello todo se convierte en “provisional” y “fugaz”. Bueno es aquello que me hace sentir bien, que me anima, me evade de la vida real y dura, y malo en todo aquello que dificulta aquello que me hace sentir bien, que no me evade, que me ayuda a ordenar un poco la vida, mi vida, nuestra vida. El hombre de este tiempo, postmoderno, parece abocado a satisfacer febrilmente su ansia de placer, buscando sensaciones siempre nuevas y cada vez más excitantes. De todo ello brota una frivolidad, en muchas ocasiones, impermeable a todo aquello que no vaya más allá de su propio ego, seas tú, sea él, sea espiritual, cultural.

La *party* que da Cristina a sus amigos y compañeros de trabajo es un ejemplo de hedonismo banal y vacuo. Cristina y una tal Angelina, diseñadora de ropa, están juntas. La comunicación entre ellas es vacua, no la hay. Angelina, con un pensamiento estereotipado, hace una imagen de cómo entiende la vida y a las personas. Banalidad, vacuidad, labialidad serían los componentes del pensamiento y la postura de toda una sociedad emergente, apoyada más en el objeto fácil, fascinante, que excita la sensibilidad, en lugar de profundizar en el “yo” desde ese otro “yo”. Para seres débiles solo pue-

den realizar aquella condición aquellos objetos que son de consistencia débil, efímera, fácil, y que excitan la sensibilidad. Estaríamos ante el hombre estético de Kierkegaard.

“—¿Y qué, Angelina, te gusta el mi Quirós? ¿Se está comportando bien?
“—¡Uy fíjate que me mola ni se sabe! ¡Qué barbaridad, qué suerte! Como un modelo de L’Uomo enteramente. ¡Debería ir mucho más Adolfo! Le iría de maravilla una tescitura de Gianni Versace. Yo le encuentro, fíjate, muy Gianni, con, por ejemplo, es sólo un ejemplo, un Spolverino gommato, camicia a quadri, pantaloni di velluto stampato, complemente classico controcorrente, ¿no le encuentras tú? (p.77).

El pensamiento consumista no solo queda reflejado en este fragmento de Angelina y Cristina en torno a la ropa, sino también en otros objetos con marca en los que se apoya Cristina y el narrador para dar más realce a la situación. A saber. Cristina tiene un “compacto” (p.78) en el cual suenan una serie de cintas, que “las tiene a montones” (ibid), sin embargo, Quirós “no recordaba haber escuchado nunca música, ni siquiera la radio, en aquella casa” (p.79). Por supuesto, la secretaria disfrutaba de la posesión de los últimos modelos de electrodomésticos, “sin hacer apenas uso de ellos”. El frigorífico era todo un “Westinghouse” (p.79), eso sí, “invariablemente, estaba vacío” (ibid), ¿como muchos de los participantes de la *party*? Esta vacuidad electrodoméstica, ¿acaso es símbolo del vacío existencial de los participantes? Parece que así es. Por otra parte, algunos de los chicos participantes habían venido en moto, una flamante e “impresionante Yamaha” (p. 78).

El hombre decadente postmoderno necesita un placer inmediato fuera de sí que invada todo el campo de su sensibilidad a través de la sensualidad. Se es en cuanto ese ego se ve reforzado por una serie de estereotipos: “L’Uomo”, “Adolfo”, “Versace”, “Westinghouse”, etc. La consistencia no viene de dentro, sino de fuera, de otros y sus objetos. Tal es así que ese “yo” se convierte en un objeto más de la colección, y pasa a ser otro *Adolfo* o *Versace*, incluso un frigorífico. Lo importante es que esos objetos exciten los sentidos. En un momento dado, Quirós se queja de ese uso que Cristina hace de su persona transformándola y presentándola como pieza y objeto decorativo: “Ese afán de lucirme ahora que te ha entrado tiene que ser puro aburrimiento” (p.70). El joven César es parte de toda esa colección de objetos que tiene Cristina y que exhibe ante una “gente” que no es “ninguna sociedad”; “no son nadie”, y que, a juicio de Quirós, los ha convidado Cristina a bulto, “para demostrar no sé qué coño a no sé quién” (p.79).

“Ay, chico, yo es que no creo nada...” (p.78); “para un *prêt-a-porter*, te vas a Galerías” (p.76); “con una, yo, modelo que tuviera como tú, me montaba en el dólar pero rápido...” (p.77); “Quirós inmerso en su acidia... todo le

inspiraba desconfianza esta noche” (pp.76.78). Estas afirmaciones, tanto de Cristina como de Angelina, como de Quirós, vendrían a caracterizar el hombre postmoderno, un ser humano reflejado en esta novela por Pombo. Es decir, hedonismo, banalidad, trivialidad, increencia, inconsistencia, alcohol, ruido, placer sexual y sensual, son notas de esa sociedad de los ochenta, sociedad emergente en la España postconstitucional. Esas notas vendrían a destacar la evasión de las preocupaciones tanto del presente, ¿el porqué de la vida?, como del futuro, ¿La muerte? ¿Miedo a ella?

Si Calderón presenta una visión del mundo un tanto pesimista, sin embargo, detrás de esa postura emerge, a través de un pesimismo senequista, la esperanza. En cambio, en la novela de Á Pombo, sobre todo, la de la primera época, surge también el pesimismo ante la vida, sólo que sin el horizonte y la fuerza, como en Calderón, de la esperanza. En uno de los múltiples diálogos de la novela entre Quirós y Ortega, éste responde al joven acerca de la vida, de su postura ante ella, y la manera de afrontarla. “No tiene usted, bueno, tú ¿no tienes ganas de vivir tú? Esta pregunta es contestada así:

“—Hombre, sí. Como todo el mundo. Pero prefiero quedarme como estoy. Una vida apagada. Se corresponde mejor con todo lo demás...” (p.59).

Después del retrato que hemos intentado recoger de la sociedad y los protagonistas de la misma que hace Á Pombo, ahora toca profundizar en ese recinto tan importante, sobre todo para Pombo, e interesante que es la conciencia con el adjetivo de “trágica”.

7.3.5.4. La conciencia trágica²³⁹ en la novela.

El ser humano es igual y diverso a la vez. La diferencia entre el infrahumano y el humano radica en la subjetividad y en la interioridad pensante, decidiente, operante del humano. Pero la diferencia entre los seres humanos también está en la subjetividad, y, desde ella, surge la diversidad, la diferencia. Por tanto, el ser humano es diferente frente a los no humanos mediante la subjetividad, y diferente entre sí gracias a ella.

Las palabras “conciencia” y “consciente” llevan implícito el semáforo conocimiento de sí mismo. La conciencia confiere al hombre un saber *de sí* mismo y *sobre sí* mismo. Esto significa que el conocimiento humano no es tributario

²³⁹ En la *Fenomenología del Espíritu*, Hegel desarrolla una cierta “conciencia infeliz”. Al menos así lo ha visto J. Wahl en *La malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*, París, Press Universitaire de France (PUF), 1951. Tenemos presente también el artículo de, consultado el 3 de agosto de 2011.

exclusivamente de la experiencia externa, sino, y muy altamente, de la experiencia interna. De ahí que en la literatura se recurra a ella. La conciencia es una realidad exclusivamente humana. Por tanto singulariza al ser humano en y desde su triple originalidad: se manifiesta como realidad, como experiencia y como conocimiento. Desde esta perspectiva de la conciencia tenemos a dos héroes literarios muy diferentes y muy diferenciados entre sí, sin olvidar al narrador.

Por otra parte, el término “trágico” en su dimensión femenina lo utilizaremos para mentar la *situación existencial de una serie de personajes*. Seguimos al profesor Bueno de la Fuente cuando indica en su artículo: “La conciencia trágica...” (2002) que la novela española actual “no recurre (salvo contadísimas excepciones) al término trágico para designar la situación existencial de sus personajes”²⁴⁰. Pero esa impresión es engañosa porque la tragedia aparece a través de una serie de isotopías, rostros o máscaras, como la finitud, la angustia, el aburrimiento, la desolación, y muy concretamente la soledad²⁴¹, como elemento bien destacado. Estamos de acuerdo con él. En nuestro caso, y haciendo referencia a Pombo, él sí se hace eco²⁴² de todo ese conjunto de topoi que van emergiendo en el devenir existencial humano, reflejadas en la narración.

La fenomenología que desarrolla Pombo no es otra cosa, como lo era para Hegel, que una radiografía de un proceso, de un devenir, en donde la conciencia trágica de los personajes, tanto del narrador, como de los actores, fluctuará entre la certeza, la duda y la verdad; entre certeza perdida y certeza recobrada, entre subjetividad real y subjetividad trascendental, entre subjetividad que no tiene conciencia de la desgracia y conciencia de la desgracia que no toma conciencia de la posible o plausible felicidad.

Pombo desarrolla, como Hegel y Pascal, una línea fenomenológica del vivir, desde la propia vida, y se olvida de la pura teoría filosófica desde la conciencia. Y lo hace por una parte marcando esa tragedia humana moderna que sí encontramos en la novela que nos ocupa *Los delitos insignificantes*, a través de esos rostros negros de la realidad humana, tanto individual como social. Y por otra, se hace eco también, en su narrativa, ya no solo del recurso a la terminología religiosa, sino también del contenido religioso. En el caso que nos ocupa, no rompe con lo cristiano, sino que se pone en frente de la Iglesia y todo cuanto representa. La novela que nos ocupa recoge estos ecos.

El análisis lingüístico nos proporciona un estatuto privilegiado para averiguar la afirmación de la propia existencia a través de la palabra “yo”.

²⁴⁰ Cfr., “La conciencia trágica en/de la novela española actual”, en *Burguense*, n°43 (2002)152 [2].

²⁴¹ Ibid, p. 152 [2].

²⁴² Por otra parte, el profesor de la Fuente observa, sobre algo referido a lo religioso, que “es muy notable por su frecuencia el recurso a terminología religiosa (cristiana y no cristiana) para designar actitudes y comportamientos en un sector determinado de autores y personajes”. Ibid.

Este “yo” afirmante es autorreflexivo y expresa la autoexperiencia del sujeto como sujeto. Una experiencia única e intransferible. Por ejemplo, el narrador —aquí es claramente Pombo, entre otras razones por el pensamiento binario— transmite al lector esa experiencia autorreflexiva de conciencia, expresando la autoexperiencia a través de la sensación que le provoca la estación veraniega madrileña, con su calor y su pala cromática en el horizonte. “El verano en Madrid siempre es muy largo. La vida humana siempre es corta” (p.12). ¿Acaso es una meditación existencial del narrador fruto de cierta angustia, cierta amargura? ¿Podemos afirmar que este narrador recoge en sí unos cuantos datos autobiográficos, aquí teñidos de melancolía? Creemos que sí. Que Á. Pombo ha vertido en su criatura esos matices pombianos tan singulares, y que singularizan tanto su narrativa como sus criaturas.

La manifestación de ese “yo” expresa y reclama la atención —la *captatio benevolentiae* de la Edad Media— de los otros yoes sobre lo que soy y es exclusivamente mío. Por ejemplo, el narrador hace ante el lector una valoración muy personal sobre Ortega, valoración que denota una cierta distancia entre él y el personaje. “[...] actuó Ortega con *muy poca cautela y peor gusto*, aunque quizá, *pobre* Ortega, con una naturalidad *conmovedora*” (p.125)²⁴³.

Ante dos manifestaciones de yoes, cada uno expresa una realidad muy distinta y diferente porque en cada “yo” está ese sujeto personal único, irrepetible e intransferible. Como indica Popper el yo consciente constituye el núcleo central y radical de mi existencia. Desde esta perspectiva de autoconciencia, podemos preguntar ¿cuál es la experiencia de conciencia de cada uno de los héroes de *Los delitos insignificantes*? ¿Cómo se perciben cada uno desde esa experiencia de conciencia?, ¿Cuáles son sus intenciones? ¿Contienen bondad o maldad en cuanto a lo que presenta y cómo lo presenta?

La novela *Los delitos insignificantes* hay que enmarcarla en un contexto democrático, primera fase de la democracia española, y social, crisis profesionales, crisis del sujeto²⁴⁴, crisis de valores, etc. La historia de *Los delitos* es una narración triangular desde una perspectiva de conciencia. Hay un yo anónimo que narra en tercera persona. Por tanto, tres son los *dramatis personae* en la estructura narrativa de la novela: El narrador omnisciente, muy entrometido, y los dos personajes importantes: Gonzalo Ortega y César Quirós. A la estructura triangular habría que añadir, en esa línea platónica que tanto gusta a Pombo, el lugar que se ocupa en la narración, en donde la situación es fundamental para ver de verdad la realidad que acontece. Si no se está en el lado adecuado, se percibe otra realidad a la

²⁴³ El subrayado es nuestro. Queremos destacar el poco afecto que siente el narrador por Ortega.

²⁴⁴ En *El postmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, pp. 230-286; Holloway, V., R., trata este topos, concretamente en el capítulo IV: “La crisis del sujeto”, en el que desarrolla “el aislamiento”, “la transgresión sexual”, “la enajenación”, entre otros apartados. En este capítulo reflexiona sobre las novelas de Á. Pombo del ciclo de la insustancialidad.

real. Un anticipo de cuanto decimos. Ortega se coloca a lo largo de la novela en el lado inadecuado, por eso no llega a captar la verdadera cara de Quirós.

La narración en *Los delitos insignificantes* se inicia *in media res*, como en otras tantas. Uno de los personajes, Quirós aborda al otro, Ortega, con la excusa de saber la hora. “*Excuse me* –aventuró Quirós, por fin–. *Have you got the time?*” (p.5). Después sigue la narración desde una perspectiva impersonal de un narrador anónimo que lo hace en tercera persona: “Ortega se había vuelto hacia Quirós....” (p.5). Pero no siempre es así. Este narrador muy frecuentemente participa en la narración, valora la situación y a los personajes desde una perspectiva ética. Se presenta a sí mismo como un demiurgo, pues maneja la narración y a sus actores, las criaturas, como obras suyas. Recuerda mucho a Unamuno y a su Augusto Pérez –en *Niebla* –. Tanto es así que se entromete en la narración y hace ante el lector una serie de juicios valorativos sobre los personajes, las situaciones y el ambiente. Tal es así que la narración se convierte, en muchos momentos, en una lucha entre razón y corazón, entre emoción, pensamiento y dialéctica de conciencia. Es muy frecuente que recurra a la manifestación de los elementos atmosféricos como metáforas de estados y situaciones narrativa. Nos parece que este narrador no solo no presenta los acontecimientos de la historia narrativa bajo su punto de vista, subjetividad, la conciencia racional de sí que diría Hegel, sino que a ello añade comentarios y valoraciones desde el prisma privado, ante los ojos del lector, como si le afectaran en algo, como si tuviera que justificarse de algo y por algo. Por ejemplo. Una de las notas de bondad que surge en los inicios de la narración en las conciencias de los tres es la alegría. Hay alegría entre los personajes, Quirós y Ortega; y hay alegría, en el narrador. ¿Por qué se alegra tanto el narrador de ese encuentro azaroso?

La alegría entre Ortega y Quirós brota en cada uno de haber encontrado, por fin, a una persona “diferente”. El uno, Ortega, es un homosexual maduro, el otro, Quirós, un prostituto, un scherezade, que va en busca de su rey particular para encandilarle y vivir de él del cuento. Entendemos que Pombo recurre una vez más a Leibniz, su *percepturitis*, en la que se refleja muy bien el carácter de Quirós. Es decir, ese “deseo de nuevas percepciones, que está ligado a tu afán aventurero y al mío y a la insaciabilidad que nos lleva de un lado a otro, de una vida a otra, alegremente”. Ortega vive la alegría originante de haber encontrado un tesoro, como el hombre de la parábola evangélica, e intenta vender todo para conseguirlo. Y Quirós por haber encontrado una persona ingénua y dócil, con la cual hará lo que quiera, y vivirá de él hasta que se canse. Quirós es una persona lenguaraz, al estilo de Ignacio –en “Tío Eduardo” (R)–. Y es él sobre todo, Quirós, el que hace notar a Ortega esa singularidad, a través de ese discurso, *captatio benevolentiae*, zalamero. “Nunca he hablado con nadie como usted...” (p.21); “es usted un

tipo estupendo –dijo Quirós–, un hombre bueno. Jamás he conocido a nadie como usted...” (p.22). Esos dos ejemplos serán la tónica del discurso del joven Quirós en muchos momentos al referirse a Ortega.

El narrador asiste a ese descubrimiento de la “diferencia” con expectación y emoción, como si hubiera en él interés en el desarrollo. Este narrador deja en segundo plano la voz de los héroes, Ortega y Quirós, y en su lugar, la voz predominante es la suya; es decir, aquella que, como indica el narrador en el *Quijote* (II, 40), “por la curiosidad que tuvo [el narrador] en contarnos las semínimas [minucias] della, sin dejar cosa, por menuda que fuese [...] Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas [preguntas], aclara las dudas, resuelve los argumentos; [y] finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta”²⁴⁵. A veces es capaz de juzgar de una manera un tanto escandalosa. Incluso hay algún momento en que al propio narrador se le va la mano y recae sobre sí mismo la valoración o el juicio. Por tanto, a lo largo de la lectura de la novela se va desprendiendo la presencia de una omnisciencia nada neutral, ¿interesada?, y muy ideologizada. ¿Se puede hablar, por tanto, de intencionalidad del narrador en la narración? Si es así, ¿Qué tipo de intención hay en él? Y por otra parte, es un narrador muy metódico al narrar. Por ejemplo. Nada más empezar el relato, Ortega acaba de conocer a Quirós. Encima de la mesa del velador, en la Gran Vía, hay una fotografía de un ministro, Fernández Ordóñez, en uno de los semanarios del momento: *Cambio-16*. El narrador describe la fotografía: “Los ojos castaños, los labios sensuales, los años cambiantes. Era una buena fotografía en color. Se distinguían, incluso, los brotes de la barba” (p.5). Es decir, estamos ante un narrador metódico, minucioso, detallista, realista; un artista. El uso que hace de la adjetivación denota cierto gusto estético, y cierta delicadeza... emerge como un tic femenino. Como indica el propio Pombo, un narrador que cuenta todo a la perfección. Álvaro Pombo ha indicado que un “narrador es el que prefiere narrar a vivir; un infeliz que vive defectuosamente, pero que lo cuenta a la perfección”²⁴⁶.

Narrar el mal o el bien es la acción de comunicar las atrocidades o las bondades de que es capaz el ser humano individual y en unión de otros. Su efecto no debiera ser inocuo, sino un motivo que nos permita ver a la humanidad y reconocer la increíble potencialidad para dañar o hacer el bien que nos caracteriza como especie. “Los narradores serios [–afirma S. Sontag–] reflexionan sobre los problemas morales de un modo práctico. [...] Las historias que cuentan amplían y complican –y por ende, mejoran– nuestras sim-

²⁴⁵ Manejo la edición de: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1990, p. 849.

²⁴⁶ Pombo, Á., *La previa muerte del lugarteniente Aloof*, Barceona, Anagrama, 2000, p. 132.

patías. Educan nuestra facultad del juicio moral”²⁴⁷. El reto de la novela sigue siendo explorar un conflicto humano (Kundera, 1987, 37-40) a partir de la representación de una acción y, a partir de ella, unos personajes; la respuesta a este reto históricamente se elabora de modo diverso. La novela de nuestro tiempo no ahoga la acción, la minimiza y detiene el tiempo, especializándolo con el fin de que asomen con mayor calado los personajes, sus obsesiones, sus frustraciones. Y es aquí donde la narrativa de Á. Pombo muestra un gran vigor narrativo, como en la novela que nos ocupa, *Los delitos insignificantes*.

¿Qué pasa cuando el narrador valora la conducta homosexual de Ortega? ¿Cómo se encuentra en la narración? ¿Qué visión tiene del maduro Ortega? ¿Por qué?

En una primera aproximación, la percepción que el narrador tiene de Ortega es negativa. A lo largo de la narración emergen actitudes poco afortunadas hacia su persona. Más bien de un ente que le provoca rechazo. En la tarde en que se conocen Ortega y Quirós, el narrador está pendiente no solo de qué dicen, sino también qué se dicen con los silencios y los gestos. A la pregunta de Quirós si Ortega es escritor, éste contesta en pasado: “lo fui” (p.8). Para el narrador, esa contestación es percibida y valorada “dramáticamente”. Pero, además, ya se encarga de presentar a un maduro poco maduro, porque, según él, Ortega siente vergüenza, “se avergonzó de recordar a Kafka en un contexto como el presente, tan barato” (p.8). Cuando el narrador informa del estado emocional de Ortega, indica que se sentía “confortablemente adulto” (p.8). De Quirós dice que se sentía “audazmente, aniñado” (ibid).

¿Qué imagen tiene de Quirós? ¿Cómo lo presenta? La valoración del joven es positiva. Siempre que puede subraya lo mejor de él. Nada más empezar la narración, la valoración del joven a través de los atributos es muy significativa. “Los bellos ojos mediterráneos”, “brillaban negros, amables”, luego los compara “como en una foto de una guía turística” (p.5).

Es decir. El narrador, apenas comenzada la novela, ya presenta unas imágenes totalmente diferentes de Ortega un tanto peculiar, y de Quirós. Del uno lo hace con tendencias al dramatismo y a la vergüenza. ¿Acaso está indicando ya que es poco maduro? ¿Que le falta sustancia? Creemos que sí. Del otro, Quirós, la percepción es muy diferente. Es un efebo...

La narración de la historia transcurre con entusiasmo. El encuentro entre Quirós y Ortega, por una parte, “era fascinante” (p.8); por otra, había una “verosimilitud trivial, vespertina, inefable” (ibid). Es decir, que los dos están falsificando la realidad, son unos mentirosos entre ellos y con ellos. De alguna manera Pombo lleva una máxima de Platón a su narración y a sus

²⁴⁷ Sontag, S., “Al mismo tiempo. El novelista y el razonamiento moral”, en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Barcelona, Mondaroi, 2007, p. 218.

personajes: «Los poetas son mentirosos» (libro 10 de la *República*). El narrador pretende ser objetivo ante lo que ve. Y lo que ve lo valora negativamente.

Hay momentos en que se manifiesta como moralista: denuncia el mal –desde la perspectiva de la mentira–, haciendo una hermenéutica de su aparición, para después, ya que es Quirós, el ejecutor de la misma, exculparle. Denota a nuestro juicio una conciencia, una personalidad, cuya infancia ha estado marcada por la educación religiosa²⁴⁸.

“–En Callao a las diez –mintió Quirós, que no había quedado con Cristina, su novia, aquella tarde.

“Una mentira impulsiva que parecía pertenecer a la urdimbre de todo aquel diálogo como una simple pieza justa de un redondo conjunto viviente. Una mentira que, al ser parte de una nueva totalidad verbal, imaginaria, no era tal mentira, sino más bien parte de la verdad que transcurría al fondo” (p.9).

El narrador empieza a tolerar al joven, mientras que al maduro Ortega no lo hace así. Otras veces, pone en duda los sentimientos, emociones y situaciones que vive.

*“Ortega se sintió envuelto sin querer en una conversación que le disgustaba. Hubiera deseado acabarla de cualquier manera. Regresar al territorio im-
personal, divertido, de las confidencias (si es que lo eran realmente) que Qui-
rós había iniciado” (p.19).*

En la página veinte, Ortega y Quirós están conversando acerca de la literatura. El joven confiesa haber hecho un escarceo por el mundo literario, “tratando de escribir los obsesionantes monólogos familiares”. El narrador hace ver al lector, a través de los ojos de Ortega que éste “encontraba a Quirós francamente guapo aquella tarde”. Quién le percibe así: ¿El narrador u Ortega? A nuestro juicio es el narrador; creemos que es una proyección personal del narrador ¿Pombo? En la narración encontramos que hay distanciamiento y parquedad de afecto y ternura hacia el maduro Ortega. Un ejemplo de cercanía lo encontramos cuando el narrador dice de Ortega que éste “sonreía como un crío... como el primero de la clase” (p.22). Por otra parte, el lector encuentra ante sí a un narrador que hace juicios un tanto temerarios, como cuando indica que “Ortega ... no tenía salvación...” (p.28).

²⁴⁸ En un comentario que hace Pombo sobre *Nada* de C. Laforet, el novelista afirma: “En el colegio san José, de los jesuitas de Valladolid. En aquel tiempo empezaba yo a leer novelas y poesías asombrado (y no sólo, como durante la niñez, encandilado). Una época curiosa en que yo me sentía, a la vez, distanciado (como un posible narrador) y envuelto, como un personaje más en la novela. Yo era a la vez Andrea, hambrienta, y Román diciendo calmosamente de sí mismo”, en http://www.carmenlaforet.com/vista_por/13.%20Alvaro%20Pombo.%20Carmen%20Laforet.pdf, consultado el 14 de julio de 2011.

Muchas veces reflexiona acerca de algo y expone su opinión, o se convierte en un sabio que avisa sobre la vida. Indica, por ejemplo, que “[l]as apariencias engañan porque ponen siempre la verdad por delante” (p.24); o “el atardecer de julio que parecía no transcurrir apenas, que parecía no ser uno de *esos raros momentos dichosos de la vida...*” (p.25)²⁴⁹. Detrás de esta frase tan existencial, acaso ¿hay cierto escepticismo? ¿Acaso, dolor, pesadez de la vida, como Ortega? O, ¿acaso Pombo está transfiriendo esa desesperanza que le caracteriza? Por una u otra razón, se hace presente en la narración siempre que puede. Después de afirmar que Ortega no puede obrar casualmente, expone su opinión indicando que “si bien es verdad que casi nadie, ante un asunto que le preocupa, llega a obrar casualmente (a lo más que llegamos todos es a conferir una apariencia fortuita a nuestros actos más deliberados)” (p.41).

Otras veces el lector se encuentra con un narrador que está triste, melancólico. ¿Por qué?

“La melancolía (una profunda melancolía compuesta a partes iguales de cansancio ante sí mismo y de sentimiento de inevitabilidad) se había contagiado a todas las perspectivas rosáceas del atardecer, a todo el rumor de la populosa calle, carente de forma” (p.45).

El narrador siempre que puede hace como Alfred Hitchcock: deja su opinión en la narración. Por ejemplo. Los protagonistas están en casa de Ortega, símbolo de la cerrazón de conciencia y social. Símbolo, además, del encierro de las personas, del narrador, y de la simplificación de la narración. Quirós está de mal humor y no lo puede disimular. Ortega se da cuenta e intenta dar confianza para que el chico se encuentre “como en casa”. El narrador advierte al lector, con su propio juicio valorativo, que:

“Ortega, aparte otras consideraciones, no sólo obraba un tanto a la ligera sino además contrariamente a sus propias convicciones de hombre ya maduro” (pp.124-25).

Además de emitir un juicio moral, vuelve a hacerlo con cierto desprecio, y cierta conmiseración. No es la primera vez que el narrador percibe a Ortega como “pobre”.

“– [A]ctuó Ortega con muy poca cautela y peor gusto, aunque quizá, pobre Ortega, con una naturalidad conmovedora” (p.125).

²⁴⁹ El subrayado es personal.

Recordando las indicaciones de los gramáticos, el adjetivo calificativo antepuesto atribuye al sustantivo una cualidad subjetivamente valorada. Encierra además una apreciación afectiva –moral o estética– por parte del emisor, el cual proyecta sus sentimientos sobre el sustantivo. En este caso el narrador proyecta sus sentimientos muy confusos sobre el personaje Ortega. Como si se valorara él mismo y se viera pobre. Llega a percibirlo, como ya hemos indicado, un tanto negativamente, hasta considerarlo de baja calidad espiritual –apocado–, incluso moral, un tanto remiso. Tiene lástima de él.

Cuando el narrador está informando sobre Quirós y sus sentimientos hacia Ortega, sentimientos de desprecio, este narrador introduce su observación oportuna con el fin de justificar por qué el joven es así.

“(Quirós, dicho sea de paso, había sido educado en el desprecio como otros lo son en el amor o en la angustia y era, por consiguiente, propenso a menospreciar y a despreciar)” (p.131).

Se ve claramente que el “pobre” Ortega no cae bien al narrador. ¿Acaso es su propio espejo? Siempre que puede deja alguna pincelada grisácea sobre él. Ortega y Quirós conversan acerca de la posibilidad de que el segundo se quede en casa del primero. Están evaluando las luces y las sobras. Sabemos que el estado emocional de Ortega es un tanto peculiar: está tomando una serie de decisiones bajo los efectos de “la euforia amorosa” (p.128). Al narrador no le gusta mucho; más bien lo ve poco adecuado a su edad. El mensaje que indirectamente trasmite al lector es reprobatorio: dada la edad que tiene debería ser más cauto, prudente, y despierto. Y no se debería dejar llevar por la estética y la locuacidad del joven. El narrador está advirtiéndole qué no debería hacer el inexperto Ortega con el joven Quirós, profesional de la palabra engañosa, y manipulador de sentimientos. El maduro debería ser maduro y tener muy claras las ideas para no caer en turbiedad.

“Ortega no salía de su asombro. Y, a la vez, no entraba en el interior de su asombro por entero. No podía, justo en aquel instante, desguazarse y distinguir, en las palabras de Quirós, lo sano y verdadero de lo infirme. Y hubiera sido necesario porque, a pesar de Quirós mismo, había en sus frases una cierta clase de verdad, de fuerza, un llamar al pan, pan y al vino, vino del cual Ortega hubiera podido, ¿por qué no?, beneficiarse. Pero Ortega estaba condenado aquella tarde calurosa y lábil a someterse al fofo imperio de la dulzura que le embargaba y le empeñaba empecinándole en ver a Quirós sólo como imagen y sombra de sus limitados deseos de realidad, de comprensión y compañía” (p.133).

La novela *Los delitos insignificantes* está muy ilustrada de momentos que pueden ayudar a clarificar la intencionalidad del narrador. Además, la narración es muy rica en diferentes procesos de culpabilización. Por una parte Ortega aparece como el ejecutor de su propia culpa; por otra, Quirós culpabiliza a Ortega. Y una tercera en que el propio narrador culpabiliza a Ortega, y sorprendentemente se culpa a sí mismo. Un ejemplo. La secuencia número quince (pp. 80-84) de la novela es un fragmento duro. En él, el lector asiste a las vicisitudes que el encuentro provoca entre Ortega y Hernández, otro homosexual y conocido de Ortega. Todo ello narrado en tercera persona. El lector está dentro de la conciencia de Ortega y sabe qué siente, qué piensa, y, sobre todo, qué efecto le provoca la figura de Hernández.

La presentación de Hernández que hace el narrador de Hernández es singular y llamativa. Creemos que esa descripción es un tanto sospechosa. Para el narrador, Hernández, es “muy puntual”. Sin embargo su figura es “pesada, cuadrada, fofa”. Tanto es así que “daba la impresión de moverse como un figurón de cartón piedra en una procesión de gigantes y cabezudos”. La imagen le pareció barata a Ortega, fácil” (p.81). Va más allá y le califica de “obseso” sexual: “me paso el día masturbándome” (p.82), amén de depresivo (p.81), sucio y fumador empedernido. Incluso llega a insinuar cierta enfermedad mental (ibid). Le califica de egocéntrico y solitario; una persona muy sola. Ortega, al compararse con él, llega a decir: “Su soledad es mayor que la mía. Su desesperación es mayor que la mía” (p.81). Pero es, además, misógino, amén de culpable de lo que es, siente y aborrece: “Yo no soy homosexual” (p.82). “Yo soy impotente”; y “desde el principio mi vida ha sido un fracaso” (p.82).

Pombo no utiliza el lenguaje a humo de pajas, sino que, como hacía fr. Luis de León en su retrete que medía y pesaba las palabras, lo utiliza a fondo y con conciencia. Mide, pesa y selecciona las palabras. Por tanto, cuando recurre a un vocablo concreto no lo hace a la ligera, sino con una intencionalidad muy precisa. A saber. Hernández es comparado con un “figurón”. El vocablo “figurón” es un aumentativo de figura. Es decir, el lector está ante volúmenes extraordinarios. “Figurón” hoy indica “persona que aparenta lo que no es en realidad” (RAE). En *El tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias no se encuentra el vocablo “figurón” sino “figura”, y en ella encontramos el sema relacionado con el “personaje teatral”. En la segunda acepción, la referencia semántica es a una persona con humor extravagante. Es decir, según deducimos de *El tesoro* en sus dos acepciones, la persona calificada así tendría unas connotaciones burlescas, satíricas, bien por su ridiculez, bien por sus formas un tanto extravagantes.

El *Diccionario de autoridades* va más allá. En primer lugar recoge el vocablo “figurón”, después, abre dos acepciones: una como aumentativo, otra como aquél que “se hace reparable por la afectación de riqueza o nobleza”

siendo en realidad todo lo contrario. Las dos acepciones de los dos diccionarios ponen en evidencia que “figurón” está relacionado con la ridiculez, lo risible, y a veces, lo fatuo. Sin embargo, el figurón no es un farsante. En su simplicidad, a veces, ignorancia, emerge una innata sinceridad.

Según lo anterior, Pombo sabe perfectamente qué quiere decir al calificar a Hernández de “figurón de cartón piedra”. Es decir, una persona por su morfología, risible, ridícula, y por sus formas, extravagante. ¿Estamos ante una persona visiblemente amanerada? ¿Existe detrás de esta imagen un tanto devaluada una transferencia personal de la suya, no aceptada y, por tanto, rechazada? En el fondo de sí mismo, ¿Pombo se acepta tal cual es?

Después de este retrato sorprendente, el narrador, con técnicas velleinclinascas —en este caso, de los esperpentos—, recurre al juicio lleno de piedad y conmiseración. ¿Hay acaso cierta culpa en la conciencia del narrador cuando valora la figura de Hernández?

“[...] la impresión que daba Hernández no era la de un muñeco sino, exactamente, la de un ser humano envuelto en la tela de araña de sus obsesiones. <Como yo mismo>, pensó Ortega” (p.81).

¿Con qué intención hace Pombo esta caricatura del homosexual? ¿Para qué? Deducimos, por el retrato de Hernández, que el narrador (Pombo) no tiene buena imagen de los homosexuales, tampoco de la homosexualidad, ya que aparece como perversa, patológica, trivial y superficial. Pombo, en el “Epílogo” de la novela *Contra natura* así se explica e intenta aclarar cómo ve y qué déficits hay en el mundo gay. A saber:

“[...] mi preocupación por la superficialidad cobra un nuevo impulso. Frente a los años de lucha por los derechos gays hemos llegado a un tiempo —admirable en muchos sentidos— en que lo gay comienza a trivializarse. Hay un proceso trivializador con el consumismo y con el hedonismo de nuestra sociedad española actual. Oigo con demasiada frecuencia descripciones igualatorias y fáciles de la experiencia homosexual [...] Se olvida que la experiencia homosexual es, tanto numérica como cualitativamente, una experiencia rara” (Contra natura, p.560).

Si focalizamos la reflexión del narrador en la imagen que presenta de Ortega convendremos que es algo parecido a Hernández. A saber. Ortega es obsesivo como Hernández; es infeliz, como Hernández; es reactivo a su homosexualidad como Hernández. Y es una persona sola y desesperada, como Hernández. A diferencia de Hernández, Ortega es capaz de ponerse en el puesto del otro, empatía. Ortega es presentado como un samaritano que a-

tiende al judío en su necesidad²⁵⁰. La poética del bien ya va apareciendo poco a poco en la narrativa pombiana.

“Trató, como de costumbre, de hacer que Hernández hablara de sí mismo. Era muy fácil, en realidad. Hernández venía a eso. Como a un confesionario. Nunca habían hablado de otra cosa” (p.81).

A pesar de presentar una imagen beatífica y caritativa, el narrador es irónico y hasta mordaz. Detrás de esas observaciones, se presenta una imagen de una persona ególatra y egoísta. Una imagen muy pobre de alguien que es presentado como un buscador de sí mismo para ser escuchado. Esta posición ha hecho que algunos críticos, como por ejemplo, Aliaga y Cortés, así como Martínez, hayan visto cierta actitud sexofóbica en el novelista, Á Pombo, incluso se barrunta si hubiera cierto rechazo hacia la orientación homosexual. En una palabra. Como si Pombo no hubiera aceptado en su interior, interiorizado, la homosexualidad, y la viviera todavía como un estigma. Según los críticos, esta actitud es transferida a través de sus personajes y situaciones. Esta afirmación trataremos de probarla en adelante. Sí podemos anticipar un a priori: la imagen de Ortega, a la vista del narrador, es totalmente distinta y tratada que la imagen de Quirós. Estamos de acuerdo con Aliaga y Cortés (1997,78) en que la caracterización de –ellos hablan de Ortega– Hernández, así como de Ortega, por parte del narrador, “no puede resultar más antipática, incluso repulsiva: un personaje atormentado, débil y sexófobo”. Creemos que el narrador se siente culpable y trata de transferir ese sentimiento de culpa a otras conciencias.

¿Qué conciencia tiene Ortega de sí. ¿Quién es para sí? ¿Quiénes son los demás? La vida interior de la conciencia de Ortega está marcada por el pesimismo, el tormento y el fracaso. Estas marcas “trágicas” ya son percibidas por Quirós en el primer encuentro entre ambos en Gran Vía. “Es usted muy pesimista...” (p.10), indica Quirós a Ortega.

La reflexión interior de Ortega es muy frecuente en toda la trama narrativa, y en muchas ocasiones, se impone y absorbe la acción externa. Desde una perspectiva moderna, Ortega –Pombo– reflexiona sobre la realidad que le rodea y los efectos de ella en su ser. De esta manera, el héroe trágico moderno, Ortega, no es más que un símbolo del espíritu del autor. La visión trágica de Ortega es sin duda alguna cristiana. Sin embargo, esta reflexión de conciencia, ya no es como en la tragedia medieval, consistente en el conflicto entre providencia y fortuna, haciendo énfasis en la primera y la caída fatal del héroe, tampoco en la línea bíblica de la víctima expiatoria, sino en

²⁵⁰ Esta figura será desarrollada con más amplitud y más relieve en la novela *Contra natura* en la figura de Paco Allende.

la moderna: yo frente a mí mismo y frente al mundo. En *Los delitos insignificantes*, el lector se encuentra en la línea de Unamuno, y lo que él llama *Del sentimiento trágico de la vida*. “Nada de cuanto hacía me resultaba en realidad satisfactorio. Todo me parecía mediocre”, indica Ortega (p.27). La humana incapacidad emerge en la dialéctica de Ortega. Es decir, la visión de la realidad que tiene Ortega, a pesar de la aparente jocosidad y jovialidad: “un hombre maduro con, todavía, mucha juventud, con ilusiones...” (p.6), está impregnada de un sentimiento de angustia existencial cristiana. Ortega es un hombre trágico. Este sentimiento que le invade y transfiere allí donde está se manifiesta en el despojamiento de convicciones profundamente enraizadas, en el desmoronamiento interno, en el sentimiento de la pérdida de la gracia, de estar solo en el mundo sin conexión con la Transcendencia manifestado en el sentimiento de abandono y un fuerte sentimiento de culpabilidad. En el paisaje de conciencia de Ortega encontramos ese terrible silencio de Dios que algunos experimentan y no lo soportan.

La tragedia de Ortega es ética y religiosa. En cuanto a lo primero, Ortega se refugia en el miedo para no desarrollar lo que es: un ser humano orientado a vivir de otra manera que los otros, su ser. Vivir tal cual siente, desea y quiere, le trae pavor. Y en cuanto a lo segundo, Ortega es un hombre que en el fondo de su corazón busca a Dios, sin encontrarlo; por eso le niega.

Una de las presencias notables en la trama narrativa de la novela es el miedo²⁵¹. El miedo, como indica Cervantes, tiene muchos ojos. ¿A qué tiene miedo Ortega? Por extensión, ¿tiene miedo el novelista a algo? El miedo es la emoción más primitiva y más fuerte de la humanidad. El miedo forma parte del ser humano, está inscrito en el alma humana, tanto por lo que tiene de natural, zoológico, es decir, instinto, conservación de la vida, como por lo que tiene de trascendente, espiritual, cultural.

En la postmodernidad el miedo es una plaga. El miembro de la *Escuela de Frankfurt*, E. Fromm ya lo trató en *Miedo a la libertad* (1941). El hombre postmoderno es un hombre miedoso, está invadido por muchos miedos. Miedo a lo inmanejable, miedo a la muerte, miedo al terror, a los elementos incontrolados de la naturaleza; y por supuesto, miedo al otro. Este es uno de los grandes miedos de la sociedad líquida, manifestado en el robo, agresión física, al escarnio público mediante la palabra, miedo a la mentira y sus consecuencias sociales, etc. Como afirma Bauman²⁵², las ciudades en que vivimos son recintos de miedo, “metrópolis del miedo, su función histórica fue de

²⁵¹ Tenemos presente el artículo de Domínguez V., “El miedo en Aristóteles”, en *Psicothema*, vol. 15, n° 4 (2003)662-666, nosotros hemos consultado en <http://www.psicothema.com/pdf/1121.pdf>, el 3 de agosto, de 2011.

²⁵² En *Modernidad líquida*, México, F.C.E., 2003; tenemos presente también el artículo de Vázquez Roca, A., “Zygmunt Bauman: Modernidad líquida y fragilidad humana”, en *Mónadas. Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n° 19 (2008:3)[1-8], nosotros lo hemos consultado en <http://www.ucm.es/info/nomadas/19/avrocca2.pdf>, el 3 de agosto de 2011. La paginación en corchetes es nuestra.

prevención, cambiando en la actualidad ese significado y función por producción, “fuente”, de miedo.

Pues bien, en esta cultura del miedo, emerge un ente moral lleno de él: Ortega. En la narrativa que nos ocupa, tres momentos de la historia nos aclararán a qué tiene miedo el protagonista Gonzalo Ortega, y qué tipo de miedo está presente en él.

Cuando el lector llega a la secuencia veintiuna (pp.103-4), se encuentra con un Ortega introspectivo. Sumergido en sí mismo, en su conciencia, hace un repaso y un balance del encuentro con Quirós. Es decir, en la línea de Levinas, el otro surge ante mí como contraste, como cuestionamiento y como llamada a la responsabilidad. En esa introspección revisionista emergen los reproches sobre sí mismo, la pobre visión que tiene de sí; no soy como tú, como debiera de ser. Y ciertos miedos insospechados. No podré ser como tú por mis características y limitaciones. Para dar más fuerza al pensamiento recurre a la literatura de dos literatos: Machado y su poesía y a Unamuno, mentando el contenido de su epitafio sepulcral, en el que se lee: *Acógeme en tu seno, Padre santo* (p.104).

En la secuencia instrospectiva ortegiana aparece el miedo a la muerte. Barruntamos que una parte del comportamiento de Ortega, cuando no del propio autor, Pombo, es fruto del miedo a la muerte, ya no de ese miedo metafísico a la disolución en la nada, sino ese miedo que sumerge la hombre en el qué me pasará. Ante ese trance inquietante, es comprensible que el miedo aparezca disfrazado de humor, ironía, etc. La vacuidad en la que está sumergido, la desolación y la profunda soledad, nos lleva a pensar que en el fondo de todo ello está la muerte, miedo a la muerte.

Los primero que deja notar Ortega es su tono: una lacerante soledad; Ortega es un ser solo. El texto tiene tintes senequistas y existencialistas. El existencialismo aporta en sus explicaciones que la soledad, como principio de la angustia, da inicio a la pregunta por el origen y el destino del hombre, por su ser, esencia y sustancia, y sobre su lugar y fin en la vida. El razonamiento ortegiano es interesante: “Estoy dándole vueltas a mi vida...”. Soy “el más profundo miserable”. La vida es una pasión fuerte y una miseria dura; “tengo tiempo todavía”, “lo bastante como para querer vivir”; “querer aprovechar esta oportunidad”... (p.104). Ortega ha llegado ante esta realidad de sí mismo, gracias a Quirós. No solo se ha encontrado con la diferencia generacional, sino también con la cuestionante postura ante la vida.

El segundo momento donde ese miedo asoma en la conciencia de Ortega es ante su realidad más real. La secuencia veintisiete (pp.122-136) es larga. Ortega ha pasado un mal domingo afectado por un profundo sentimiento de soledad, que le había “explotado, como un artefacto” (p.123). Ese sentimiento había desfigurado todo, “volviéndolo todo insatisfactorio”. En un

momento concreto de la narración, Ortega, después de haber intentado por todos los medios superar ese dolor del alma llamado soledad, se pregunta:

“Todas estas imágenes con su secuela de pequeñas gratificaciones posibles, envenenadas por la soledad, le resultaron insípidas. Todo se sumaba a la soledad en una gigantesca batahola enmudecida...” (p.123).

La conciencia del absurdo, de vacuidad, no solo le lleva a sentirse expulsado de la felicidad, del goce consigo mismo y aprovechar la oportunidad, que viene ahora, de haber encontrado a “este chaval” (p.104), sino a aliarse con la alienación a su propio yo encadenado. Este fenómeno alcanza una dimensión casi cósmica, “todo se sumaba”, en un gigantesco griterío enmudecido. Un oximorón que dice mucho de cuanto ocurre en su contradictoria conciencia. Esta situación sumerge a un Ortega contradictorio en una confusión terrible. Ortega se siente un diablo, concentrador de los pecados tanto de sí como de la humanidad. “[...] me he dejado arrebatar por los diablos que todos llevamos en el cuerpo” (p.123). Ni siquiera el refugio de lo humano, de su propia existencia, le pertenece. La angustia de Ortega va más allá de su condición de desarraigo. Para él no solo basta la creencia fatídica y el convencimiento de que su vida no es otra cosa que un viaje inevitable hacia la disolución. Va aun más allá. Llega a plantearse su vida como un daño para el otro. “<No puedo convertir a este chico en un consuelo, en un antídoto contra mi soledad que es sustancial y no hay quien la deshaga>” (p.123).

En esa situación de expulsión, de extrañamiento, de crisis, de búsqueda de una satisfacción, que no encuentra, a su desarraigo interior, a su conciencia de lo absurdo, Ortega se enfrenta al miedo de la irrupción del otro en su vida.

“Y, sin embargo –pero a la vez–, sentía Ortega el miedo de todo solitario a ver su soledad invadida y sus pobres tranquilizadoras rutinas descompuestas. Y ese miedo era punzante y no era nuevo, sino muy antiguo, como también era muy antiguo el desprecio que Ortega sentía por sí mismo cuando sentía que sentía este aguzado miedo de solterón timorato.” (p.129).

En la conciencia de Ortega hay una presencia ignorada de Dios (V. Frankl²⁵³).

“Dios, en el fondo, es un don nadie... Por eso es tan difícil dar con él... Dar con Dios... Es imposible... Excepto quizá con el fracaso, cuando el fracaso

²⁵³ El mismo tiene un libro titulado así: *La presencia ignorada de Dios*, Barcelona, Hélder, 1995.

nos atenaza como Dios, entonces es quizá posible verle... En el espacio de nuestra capacidad negativa, en la luz de la noche...” (p.22).

El Dios que conoce Ortega es un ser ausente de la realidad humana, incluso incapaz de comprender esa realidad. La ajeneidad de la divinidad, alejamiento, distancia o ausencia, es una realidad que le preocupa tanto a Ortega como a Pombo. Dios está muerto, pero vive en la conciencia del hombre. Sólo cuando el hombre está sumergido en el fracaso es posible encontrar a Dios. ¿Es Dios acaso un fracasado como él? El refugio que Ortega podría encontrar en Dios es una solución negada. Pero en la negación hay un rasgo de esperanza.

“Trató de verse en su agobiante insignificancia, como le vería Dios si hubiera Dios” (p.181).

Ortega (Pombo) no ha encontrado lugar en ese corazón divino, se siente huérfano de la divinidad, ajeno a la vida acogedora y redentora. Encontramos cierto resentimiento contra ese Dios ¿inhumano porque no se le muestra o porque no le encuentra? En ese “si hubiera...” ¿acaso hay cierto reproche por la indiferencia ante él, ante el hombre?

La abundancia de lenguaje religioso o la presencia del evangelio²⁵⁴ en la narración, eso sí, bajo el prisma de la pluma de Pombo, manifiesta el íntimo enlace que el espíritu del novelista Ortega (Pombo) guarda con Dios. Se puede releer esta estética religiosa como la presencia de un espíritu místico, heterodoxo, afecto a la reflexión interior. Y también se puede afirmar que a pesar del profundo desarraigo que Ortega (Pombo) siente ante Dios, no puede su espíritu dejar de elevarse hacia algo que está más allá de él. Pombo manifiesta cierto espíritu religioso con esa actitud. Incluso cuando lo hace a través de otro gran místico laico: Unamuno. Así lo expresa el “pobre” Ortega en esa conciencia tan agitada y trágica que tiene, como la tenía Unamuno, cuando afirma, dirigiéndose a ese Dios desconocido:

“Y yo, que estoy aquí, dándole vueltas a mi vida, en este piso de soltero, en un meuble, si lo primero que tenía que hacer era no ser, eso lo primero, arrepentirme, decir he fracasado, decir he aquí los restos de mi vida, acógeme en tu seno Padre, acógeme en tu seno, urdimbre misericordiosa de la nada, dulces ubres maternas de la nada...” (p. 104).

²⁵⁴ Cfr., Dos ejemplos aclaran cuando afirmamos. La primera hace referencia a la viga y la paja. “[...] a ver la viga en el ojo ajeno. Ortega prefería ver la paja en el propio...”, p.103. Se hace referencia a los evangelios de Lc 6,42 y Mt 7,4-5. La segunda la encontramos en la secuencia 23 (p.111), donde la acción de los dos protagonistas es análoga a la perícopa evangélica de la tentación en Mc.

Quizás sea un tanto atrevido afirmar que “el sentimiento de lo divino sea primario” en Á. Pombo, pero no hay que olvidarlo, siendo importante en su pensamiento y conciencia su presencia. Tal es así que no puede dejar de palpar su presencia aun dentro del sufrimiento interior. Esa presencia es algo más que una presencia universal. A nuestro juicio, Ortega –Pombo– concibe al ser divino, Dios, como algo personal, propio, como si se hablara a alguien de relación directa y única: amigo, padre... Por eso cuando habla de él, y habla a él, recurre a una forma directa, como se habla con alguien que después de un encontronazo fuerte, se vuelve a ser siempre el más amistoso. Por eso recurre a esos topoi: “Padre”, “urdimbre misericordiosa de la nada”, “dulces ubres maternas de la nada”. Pombo pone en la palestra, siempre a su manera, esa visión paterno-maternal del dios hebreo del siglo VII, a través de la figura del profeta Oseas, en el que se le revuelven las entrañas al ver a sus hijos. “Mi corazón se convulsiona dentro de mí, y al mismo tiempo se estremecen mis entrañas... Yo soy Dios, no hombre” (Os11,8.9b)

¿Qué conciencia de sí tiene Quirós? Según E. Frye, la característica de la comedia es la integración del héroe a la sociedad. Por el contrario, la tragedia consiste en la caída del héroe, ya sea por la muerte o por la proscripción y rechazo de la sociedad. Según esta visión, la conciencia de Ortega es una conciencia trágica, y la conciencia de Quirós es una cómica. Porque el uno se marcha con la muerte, y el otro se queda, vuelve otra vez a la Gran Vía madrileña a cazar a otro Ortega en su necesidad de afecto, cariño, etc. “Y me voy a quedar con el dinero, como un préstamo... ¡Vaya funeral! Aquí no habla ni Dios. Mira, me largo. Nunca, pero nunca, he conocido a nadie como tú...” (p.199). Así desaparece Quirós de la novela *Los delitos insignificantes* poco antes de que Ortega “se abalanz[ará] al vacío, ladeado, como un saco de noventa kilos de carne...” (p.199).

La conciencia de Quirós está sumida, como la de Ortega, en la gran ciudad: Madrid. Es una conciencia totalmente muy distinta a la de Ortega, porque ambos soy muy diferentes. Una primera premisa hace preguntarnos: ¿Es Quirós un ser trágico como Ortega? ¿Qué rasgos caracterizan la conciencia de Quirós?

La tragedia tiene muchos ojos, recuerda Cervantes. Y la tragedia, por tanto, se manifiesta diversa. Entre esas manifestaciones de lo trágico habría que subrayar el abismo de la existencia solitaria que no tiene un lugar propio donde reposar, y tampoco tiene un horizonte o meta al que dirigirse. Quirós se mueve entre esas coordenadas.

La vida de César Quirós está marcada por el pragmatismo, la vacuidad, la nada, y el hedonismo, como elementos sustantivos. Es el hombre estético kierkegaardiano que se mueve y le mueve el deseo de satisfacción inmediata. En las terribles escenas de la última secuencia, página 198, propias de una literatura pornográfica, Ortega es violado salvajemente por Qui-

rós. Terminada la vejación, el vejador se sienta en el escritorio donde hay dinero. Y con una sangre fría de tintes delictivos, el narrador apunta: “Todo es el presente. Para Quirós no hay ya pasado” (p.198). Todo es presente para el chico, algo de pasado, pero desde luego futuro, no; no lo hay.

Si la conciencia del narrador era razón y corazón y, si la conciencia de Ortega era emoción y reflexión, la de Quirós es frialdad y pragmatismo. Hombre de acción y de reacción, frente a un Ortega de no acción y de no reacción.

La conciencia de Quirós aparenta seguridad en la narración, y sobre todo, ante Ortega, sin embargo, en la narración, el lector descubre que hay muchos momentos de vacilación, de duda. Quirós aparece como el hombre fuerte, seguro, unitario, y no es así. En la historia narrativa se aprecia que es un joven fragmentado, vacilante, a veces inseguro, inteligente, por supuesto, pero un tanto mediocre. En su conciencia se encuentra alguna que otra falla.

Uno de los rasgos que Quirós empieza a tener claro es su ocaso juvenil. El día en que se conocen él y Ortega, en la conversación un tanto vana que llevan, aparece el mito de la juventud, la experiencia y la madurez.

“–Hoy en día –comentó Quirós con aire sensato– la juventud apenas ha-bla...”

“–Pues tú sí que hablas...”

“–Yo es que ya no soy tan joven...” (p.11).

En la conciencia de Quirós aparece la percepción de la no juventud. Es decir, el tiempo ha hecho ya su mella en la vida de César, ya ha dejado su huella. Según el joven, él ya no pertenece a ese grupo de personas que le define la inexperiencia. Ésta, según el joven, se presupone que conlleva falta de experiencia vital, es decir, no traducible a narración, a conversación, sino a silencio. Segundo, Quirós nota que el tiempo ha dejado su huella: conoce su desgaste.

Otro de los rasgos que encuentra el lector en la conciencia de Quirós es su carencia afectiva. Quirós busca reconocimiento, afecto y cariño. Ya advierte el narrador, en la segunda secuencia (pp.12-19), acerca de Quirós, que su conciencia se dirige más hacia los objetos que hacia las personas. “Todo el cariño que Quirós no sentía por su madre, lo sentía en cambio por su casa” (p.14). Ausencia de vínculo familiar, por tanto, desintegración, y desidentificación con el elemento fundante: madre. Lo mismo le pasó con su padre y pasa con Cristina. Con el primero, es muy significativa la nota que da el narrador del padre de Quirós. “Su padre ... había cuidado mucho sus muebles” (p.15). ¿Es comprensible el desapego del hijo hacia el padre? ¿Los muebles eran más importantes que los otros: madre e hijo?

En cuanto a la segunda, Cristina, parece que está en la misma línea que su padre. Ella tiene ante sí un juguete erótico más que una persona. Quirós no es reconocido como persona, como joven que aporte riqueza espiritual a Cristina, sino como un ejemplar, guapo y machote, semental, figura que exhibe en su círculo social, más como trofeo que como persona. La relación Cristina-Quirós es la versión moderna del honor del Siglo de Oro. Como no hay nada más que estética, el tiempo hace su mella, y va mellando la situación. El tiempo ha hecho que ambos se sumerjan en la rutina, en la no aportación de sus yoes. Por eso, Quirós también se siente ajeno a ella, y extraño. Cuando habla con Ortega, apenas conocerle aquella tarde en la Gran Vía, la atención, dedicación, reconocimiento y demanda que le ofrece el maduro Ortega, fascinan al joven César. Por eso le contesta: “Es más interesante hablar con usted que con mi novia...” (p.11).

Quirós es un ejemplar de hombre moderno, el hombre de nuestro tiempo que aflora, con una insuficiente vida interior. Eso sí, paradójicamente, con un marcado subjetivismo. Interioridad significa a aquel fondo del alma que es afectado cuando decimos, hacemos, que algo se nos ha entrañado en el corazón, que algo nos ha impresionado, conmovido o sobrecogido. Un ejemplo de cuanto decimos lo encontramos al final de las historias, de la narración, cuando se ha consumado el escarnio de Ortega. Éste, en su interior, siente el agujijón de la culpa, del equívoco, de la degradación, reducido a objeto y uso de placer. Quirós, terminada la faena erótica que ha satisfecho su ego erótico, con una insensibilidad al estado de Ortega, con una dureza de corazón propia de un sádico, recurre a la frase manida y ya ofensiva: “Nunca he conocido nadie como tú” (p.198). En esa circunstancia, Quirós espeta:

“¿De verdad no quieres que venga más? Tienes que estar loco. Cuando te estaba dando por el culo pensaba que tenías que estar loco. Si no estuvieras loco te hubieras defendido. ¿O es que te gustaba? Yo creo que te gustaba. Y encima ese gesto rumboso. Conmigo has quedado como un señor” (p.198).

El hombre postmoderno vive más en el exterior que en el interior; más externamente que interiormente. Por ejemplo, el sexo. Esta perícopa de la novela refleja esa vivencia de la sexualidad más en el sentido de exterioridad, estética, placer, todo en la piel, que en la interioridad: amor, ternura, encuentro de dos yoes necesitados, atraídos por el valor de las personas. Al contrario, el hombre moderno, de la gran urbe, dominado por las vicisitudes de la vida, y zarandeado en su vorágine, ha perdido la capacidad de recogimiento y de concentración, ya no solo en sí, sino también ante el otro y con el otro. Pascal denunciaba al hombre como un ser que “huía de sí mismo”, y por huir de sí, no es capaz de reconocer la necesidad del otro. Y en esa huída se lleva por delante a todo cuanto aparece en su camino, sin una mácula de

culpa. Quirós lleva a la práctica la máxima de Fausto, con un fondo del evangelio de San Juan: En el principio era la Palabra (Jn 1,1), Fausto: En el principio era la acción. Aquí lo importante es el ligue, la acción de seducir, conquistar, con el fin de *vertere*, salir de sí. Cuantos más orgasmos, mejor. Por eso las respuestas de Quirós a un Ortega destrozado, no solo físicamente, sino moralmente, son superficiales, vacías e inmorales. Porque en lugar de ir al tú necesitado, comprendido, reconocido en su necesidad más íntima, por eso me he entregado a ti, para estar contigo, lo externo, lo genital, se convierte en importante, reduciendo a la persona a cosa, objeto de placer sexual. De ahí el daño que hace a Ortega.

Aquí aparece un joven con una vivencia del presente vacío y limpio. Un joven patologizado. Egoísmo patológico, insensibilidad, despreocupación del otro como persona. Además de una prepotencia, orgullo y soberbia que rayan en insulto. Ortega ha sido una evasión, una diversión²⁵⁵. Un juguete de usar y tirar, como él lo es para Cristina. Cuando se ha usado, se ha divertido con él, se deja, se tira, porque ya no vale. Es decir, que Pombo, a nuestro juicio, no solo está denunciando el uso y el abuso del sexo y sus secuelas en el mundo gay, mal abundante, todavía sin denunciar, sino que denuncia también qué ocurre en la gran urbe, cómo son las relaciones personales, vacías, planas, etc. Por eso lleva la acción de Letona, del Norte de España, al centro, a la gran urbe, como centro de mal, mal en cantidad, y mal universal²⁵⁶. La gran ciudad conlleva una sofisticación de vida, de cultura, pero también masa humana, es decir, presencias del mal a través de las caras de la soledad, el aislamiento, el otro como perdición, etc.

El yo profundo de Quirós tiende hacia la madurez. ¿Es una persona inmadura? ¿Es la seguridad de lo maduro lo que se busca? Aquí Pombo recoge la realidad de muchos mozos gays que orientan su afecto, sexualidad, seducción, etc., hacia personas mayores. La realidad es llevada a la ficción. El narrador informa de esa tendencia de Quirós, no era la primera vez que el joven abordaba a personas de la edad o del aspecto de Ortega. ¿Por qué razón?

“Había entre todos ellos un cierto parecido. [...] Por diferentes que fueran entre sí, tenían en común el sexo y la edad. A Quirós le gustaban las mujeres jóvenes (algo mayores que él, como Cristina), pero en cambio detestaba a los muchachos de su edad. [...] a la tardía aparición del concepto de belleza se unía un gusto instintivo por lo avejentado o torcido o marcado por la edad, no sólo en el aspecto físico sino, sobre todo, en la textura anímica de los hom-

²⁵⁵ Divertir > *di-vertere*: verter, derramarse hacia fuera, orientarse hacia otro lado. La etimología indica perfectamente por qué Ortega es una diversión y una evasión para Quirós. Ya no solo por el contenido sexual de *vertere*, sino también en el sentido existencial.

²⁵⁶ Weaver, W., también lo ve así: “[...] la elección de Madrid como escenario no responde a cuestiones de un realismo buscado sino a la necesidad de delinear la universalidad del mal...”, en *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, o.c., p.83.

bres de la edad de Ortega. Y había otra cosa más: que con frecuencia Quirós sentía que le admiraban” (p.18).

¿Acaso Quirós busca en los varones maduros aquello que no pudo encontrar en su padre? Estaríamos ante un tema psicoanalítico freudiano. Es decir, una revancha subconsciente del yo de Quirós ante el hipotético padre represor, ayuno de afecto, e irreconocimiento. Una venganza filial a través de los otros. Una gerontofobia.

Weaver ve en la historia de Ortega y Quirós una “batalla de voluntades” (2003:85). Desde esa perspectiva, y a nuestro juicio, Quirós, desde el principio, muestra una constante llamada de atención de Ortega. Hay una lucha por seducirlo en toda la historia hasta que consigue dominarlo a través del sexo. La felación y la posesión representarían esa victoria inconsciente que busca Quirós con los varones mayores. Porque la estrategia quirósiana es simple: seducción por la palabra y el físico, sometimiento a través del falo, y vejación de la persona a través del sexo: violación.

Nos parece que Pombo vendría a denunciar que la vida y las relaciones sexuales entre varones no son un paraíso, como los parques que denunció en su día Roig (1977), más bien un infierno, como lo constata Ortega, y como lo constata Antonio en *Todos los parques no son un paraíso* (1977), año, por cierto en que aparece *Relatos sobre la falta de sustancia*. Antonio reflexiona sobre su propia homosexualidad carente de referentes, así como del conflicto interior con su fe católica, los devaneos en busca de una posible felicidad heterosexual, la búsqueda del padre en sus amantes británicos (en Roland especialmente), mientras deambula de empleo en empleo intentando evitar el lastre de una vida vacía. César Quirós creemos que vive análogamente a Antonio de Roig.

Dejamos la conciencia trágica de los personajes y nos adentramos en un tema complejo: la culpa y la homosexualidad, dos notas importantes en la narrativa de Á Pombo. La una es fuente de la otra.

7.3.5.5. Culpa y (homo)sexualidad en la novela.

El lector que se asome a *Los delitos insignificantes* encontrará una novela “aparentemente” homosexual. Digo aparentemente porque no lo es. Pulula en la trama un mundo de personajes gays en el Madrid finisecular, y la primera relación abierta homosexual en la narrativa pombiana. Mundos gays en un mundo complejo. Pero si el lector profundiza un poco más verá que la homosexualidad no lo es todo; no es el motivo principal, hay algo más. La homosexualidad sería, tomando la terminología de Kant en su *Crítica de*

la razón pura, el fenómeno, lo otro, el nómeno. ¿Y qué es lo otro? En esta novela, el nómeno, por ser algo más importante para el novelista que el fenómeno, es la culpa²⁵⁷. Aspecto más serio y profundo que la orientación sexual. *Los delitos insignificantes*, a nuestro juicio, también en la tesis de Azancot (1986: V)²⁵⁸, es una novela sobre la culpa y su influencia en la vida del hombre, el cual está singularizado aquí en uno de los protagonistas de la novela: Ortega.

Cuando Ortega se arroja al vacío en una tarde veraniega con un sol todavía fuerte, un sol testigo, y a la vez, abrazando a un ser angustiado y azotado por la culpa, se cumple un castigo. ¿Pecado? ¿Culpa? “¿Esto es lo que buscaba?”, se pregunta el suicida. “Un final feliz” (p.199). Esta aplicación de justicia poética le costó a su autor, Á Pombo, sangre, sudor y alguna que otra lagrima. Fue tildado de homófobo por un sector de críticos literarios gays (Aliaga y Cortés), y por algún que otro sin serlo (Martínez Expósito). Ortega pone punto final a una vida infernal. ¿Qué le lleva al suicidio? ¿Ser homosexual? ¿Una vida vacía de homosexual? ¿Una formación pecaminosa, culpable? ¿Dónde nace esa culpabilidad?

El sentimiento de culpa no solo es aplicable a Ortega, sino también, en menor cuantía, al otro protagonista, César Quirós, y, en algún que otro momento de la narración, al narrador omnisciente. Y por extensión, a cualesquiera de las gentes que van bregando el día a día desde su situación en el mundo, su orientación y articulación (homo)sexual. Esta es la pregunta que a nuestro juicio se hace Á Pombo en su narrativa. ¿Cómo puede y debe vivir el homosexual allí, contexto heterosocial, dónde esté su orientación sexual? Retomando las preguntas de la ética kantiana: ¿Qué puede hacer? ¿Qué debe hacer?

El problema de Ortega, al igual que el de muchos personajes de la narrativa de Pombo, tanto de la incipiente literatura como de la del ciclo insustancial, es si la asunción de la homosexualidad por su parte lleva a la muerte o a la felicidad? Ser homosexual en un contexto heterosocial, ¿te lleva a la felicidad o a la infelicidad? Si es así, ¿por qué?, y si no lo es, ¿qué lleva a la muerte a Ortega y a tantos otros personajes como Gonzalo Ferrer –El parecido–, o a otros de la realidad?

Lo primero que se percibe en la lectura de la novela *Los delitos insignificantes*, por parte del lector es que se está ante un ente moral muy angustiado y fuertemente culpabilizado. ¿Por qué? ¿Dónde radica esa culpa? Esa

²⁵⁷ Seguimos a Burón Orejas, B., *Psicología y conciencian moral*, Santander, Sal Terrae, 2010, p.77ss. Capítulo dedicado a la “Culpabilidd”. Aparecerá como Burón 2010. También a Marliangeas, B.D., *Culpabilidad, pecado y perdón*, Santander, Sal Terrae, 1983.

²⁵⁸ Cfr. La tesis del periodista es la siguiente: Pombo parte de un planteamiento metafísico en relación con la homosexualidad. Si la vivencia de ésta por parte de un ente moral “conduce o no a un *impasse espiritual*, si al ser asumida radicalmente conduce a la muerte”. En *Los delitos insignificantes*, en *Diario ABC: Sábado cultural*, 14 junio-1986, p. Vb.

culpa viene de sí mismo. La culpa tiene un originante. ¿Cuál? La culpa se asocia a haber hecho algo contrario a las normas, y esa infracción normativa ha motivado un perjuicio a alguien. Un ente moral, aprehende, siente que ha cometido un acto dañino. ¿Qué normativa ha podido infringir Ortega? Siguiendo el planteamiento del crítico Azancot, con el cual coincidimos, hay que situar las coordenadas vitales de Ortega en “el juego dialéctico entre lo masculino y lo femenino, entendido como raíz de la vida” (1986:Vb), y como posible raíz de una parte de la culpa. La normativa que Ortega ha infringido es la norma sexual. En el contexto en el que vive, la norma sexual es la vivencia heterosexual de la sexualidad. El varón está orientado a la mujer, y ésta al varón. ¿Qué pasa cuando esta norma es infringida? Incomprensión, rechazo, sufrimiento, y en algunos casos, muerte. Cuando Quirós chantajea a Ortega, el joven recurre a la *fuerza de la norma social* para conseguir sus objetivos: el chantaje. “Si a las nueve y cuarto no has salido, se enterará todo Dios de que eres marica... No vuelves a pisar la oficina...” (p.189). En su conciencia Ortega es un infractor, consecuencia de esa forma de ser es la punición.

En este contexto normativo, en un contexto heterosocial, surge la pregunta de Ortega para sí, y surgen las preguntas de Pombo, novelista, sobre los lectores: ¿cómo aceptar la orientación hacia el otro de sexo propio? ¿Cómo vivir esa orientación con el otro? Ortega se hace además la pregunta: ¿Quién o qué le abocó a la homosexualidad? Esa será una de sus búsquedas en la novela, respuesta que no encuentra.

La culpa está fija en sucesos pasados de una persona, el pretérito. De alguna manera se está atado al pasado. El presente es convertido en un purgatorio, pues hay abatimiento molesto por algo que se dijo o hizo, y, lo más grave, es que se gasta el momento presente sumido en la aflicción por remordimientos de comportamientos pasados. Normalmente la culpa tiene un componente de raíz ético-religiosa recibida en la infancia, con el añadido cultural.

De Ortega ignoramos cuál fue la infancia y su educación. Dónde, cuándo y cómo la recibió. Sin embargo, sí podemos atisbar algo de ello por las perlas que van apareciendo en la trama. Apenas empezada la novela (p.8), el lector encuentra varios referentes interesantes. Ortega está con Quirós en una terraza de la Gran Vía madrileña. En un momento de la conversación con el potencial amante, el lector es informado de que Ortega recuerda a Kafka, su recuerdo le hace sentir vergüenza por mentarle en esa situación (p.8). ¿Es una situación inoportuna para pensar en Kafka, o es el Superyo ortegiano el que le provoca esa situación vergonzosa? El literato judío tuvo miedo a su padre, sentía un gran desprecio por sí mismo, tuvo un

complejo edípico sin resolver, y le invadía una sensación de fracaso²⁵⁹. E. Fromm mantiene que ante un padre autoritario existen dos salidas: el enfrentamiento o el retraimiento. Kafka optó por el segundo. ¿Acaso está recordando Ortega algo parecido a Kafka? Ese miedo que tiene ¿cuál es su origen? ¿Y ese retraimiento? ¿Y ese desasosiego que le invade? Estos dos fragmentos de *Carta al padre* (1919)²⁶⁰ puede clarificar por qué Ortega recuerda a Kafka.

“[B]astaba con estar contento por cualquier causa, absorbido por ella, llegar a casa y expresarla, para que la respuesta fuese un suspiro irónico” Se trataba más bien de que siempre y de hecho ocasionabas desilusiones al niño con tu espíritu de contradicción, y que este espíritu de contradicción se reforzaba incesantemente con la acumulación de material, de modo que finalmente obrabas por costumbre aun cuando alguna vez coincidieras conmigo...”²⁶¹.

[...] Esa sensación de nulidad que con frecuencia me domina (en otro sentido, sin duda, también una sensación noble y fértil), se debe en gran parte a tu influencia. Me hubiese sido necesario un poco de estímulo, un poco de cordialidad que me allanara ligeramente el camino...”²⁶².

El padre es la raíz del miedo, del desprecio, la lejanía; estos son los ingredientes de un gran malestar y culpabilidad en Kafka. Los padres de Ortega también podrían tener alguna relación con la situación de Ortega. Esto, los lectores lo sabemos por una confesión de Ortega a su potencial amante. En la secuencia duodécima (pp.55-64), Quirós y Ortega están en casa de éste último. ¿*Un locus amoenus*? Conversan, expresando los pocos sentimientos de que son capaces. Emergen dos posturas contradictorias: Vitalismo –Quirós– frente a pesimismo –Ortega–. Quirós se manifiesta lenguaraz, seductor, pero también mentiroso. Se da cuenta de que la belleza es su enganche con Ortega. El joven advierte también que va dominando poco a poco al adulto Ortega; le va convirtiendo en su presa de caza. Ortega no se da cuenta de que va cayendo poco a poco en la garras de Quirós, a pesar de ser advertido. En un momento dado de la conversación, Ortega mira hacia atrás, anámnesis. Quirós acaba de preguntarle por las ganas de vivir que tiene. A la pregunta de Quirós, Ortega responde:

“–Hombre sí. Como todo el mundo. Pero prefiero quedarme como estoy. Una vida apagada. Se corresponde mejor con todo lo demás...”

²⁵⁹ Nosotros manejamos la edición electrónica, Kafka, F., *Carta a su padre*, editado por elaleph.com, 2000, en <http://i.cr3ation.co.uk/dl/s1/pdf/franzkafkacartasalpadre.pdf>, consultado el 8 de agosto de 2011. A partir de ahora aparecerá como *Carta...* Se puede manejar también la edición Kafka, F., *Carta al padre*, Barcelona, Bruguera, 1983.

²⁶⁰ Escrita en noviembre de 1919, en Praga.

²⁶¹ Cfr., *Carta...*, o.c., p 9.

²⁶² Cfr. *Carta...*, o.c., p.7.

“—¿Qué es todo lo demás? [pregunta Quirós]

“—Todo esto, no sé, el recuerdo de mis padres, mi propio fracaso, al fin y al cabo, que ha ido empolvándolo todo un poco, volviéndolo pasivo...” (p.59).

En ese encuentro entre amantes potenciales, Ortega hace gala de una imagen funesta y paupérrima sobre sí mismo, hasta tal punto que Quirós le dirá que es muy pesimista. Desde un punto de vista psicoanalítico, el Super-yo —¿padre?— está castigando al ego —Ortega— con el sentimiento de culpa, como el sentimiento que vive Kafka con su padre. ¿Aparece la homosexualidad en el rechazo de Ortega por sí mismo? Parece que sí. Ortega se siente mal, y se siente bajo, se sentirá celoso de Quirós...

“La verdad es que si yo fuera otro, si yo fuera tú, jamás hubiera hablado conmigo en la Gran Vía...

“—Es usted muy pesimista...” (p.10).

Ortega sufre de esa *culpa residual*, reacción emocional que lleva consigo algunos recuerdos pretéritos. Sabemos que Ortega está agusto en ese encuentro. Por fin “¿[h]abía llegado tal vez aquella tarde la inspiración por fin, la buena suerte?” (p.8). En este contexto, en las conciencias educadas bajo un fuerte Super-yo —padre, Dios—, es frecuente que surja el mensaje contrapuesto, desear algo como “desear a un hombre”, y a la vez, emerja la reprensión: “siendo hombre es un pecado”. Estos mensajes contradictorios y amonestadores, que emergen en la conciencia de Ortega a lo largo de la trama narrativa son muy frecuentes, manifestando la fragilidad e inmadurez de tal conciencia. La punición ortegiana es dura y fuerte, impía e inmisericorde.

“Hay casos, como el mío, en que la incapacidad de ver a la mujer como lo que es, en su belleza, es un trastorno metafísico, es una impotencia ontológica, es un no poder ser, llegar a ser quien eres desde siempre. Tenía razón el chico, lo que a mí me faltan son cojones” (p.103).

La *culpa autoimpuesta* por parte de Ortega es manifiesta. La norma indica ver a la mujer desde el punto de vista erótico, sin embargo, Ortega, como su mirada va hacia otra parte, no solo se siente culpable por ello, sino reo, y por tanto, sujeto al castigo. Es comprensible, por tanto, el léxico filosófico-psicológico que emplea: “trastorno metafísico”, “incapacidad”, “impotencia ontológica”, “no poder ser”, etc. El Super-yo freudiano de Ortega actúa con todo su poder y fuerza destructiva en su persona.

Por una y otra razón, la culpa de Ortega tiene un componente paternal. El aspecto religioso quizá aclare un poco más acerca de ella y de su relación con su padre.

La otra dimensión de la culpa de Ortega tiene una fundamentación religiosa. A saber. Ortega se siente culpable ante Dios, y por tanto, ha de ser castigado. Él entiende, como lo hace el salmista: “[...] descargabas día y noche/ tu mano sobre mi/ mi corazón cambiaba como un campo/ que sufre los ardores del estío” (32,4). Creemos que en el fondo del malestar orteginao hay cierta analogía con el salmista del Salmo 32. “Guardaba silencio y se consumía mi cuerpo, cansado de gemir todo el día” (Sal 32,3). ¿Por qué lo creemos? En la confesión –plancto– de Ortega (p.104), la primera afirmación de éste es acerca del arrepentimiento; lo que tenía que hacer es arrepentirme, indica. El salmista reconoce lo que ha hecho: “Reconocí mi pecado /y no te oculté mi culpa;/ me dije: Confesaré a Dios mi pecado./ Y tú absolviste mi culpa y mi pecado” (3, 25). Ortega, ¿de qué tiene que arrepentirse? ¿De negar a Dios? ¿De verle de una manera jocosa, casi irreverente? ¿De verle como un padre inaccesible? ¿De ser homosexual?

A nuestro juicio, la confesión de Ortega (p.104) vendría a justificar y clarificar cuanto hemos dicho anteriormente. El lector se encuentra con un planteamiento filosófico, teológico, ético y psicológico. Y si se quiere hasta sexológico.

Ortega –a nuestro juicio, Pombo– es un ser religioso, religado a un padre lejano y autoritario. Siente y vive a Dios con unos sentimientos ambiguos. Es “Padre”, “urdimbre misteriosa de la nada”, y madre: “dulces ubres maternas de la nada”, “corazón limpio”. Ya no es el inexistente, sino alguien, antropomorfizado, y cercano. ¿Cómo se ve ante él? ¿Cómo está? Mal; “está dándole vueltas a su vida”. Es decir, obsesionado, confuso e inquieto. Necesita ayuda, confianza, no ser juzgado. Debe reconocer ante él que “[ha] fracasado”; “decir he aquí los restos de mi vida” (p.104). Abandono, *kénosis*. En esta situación de confianza y de abandono, quiere y desea, acercarse a Dios, como el hijo pródigo de la parábola del Padre misericordioso (Lc 15,11-32). Le llama Padre: “Padre, acógeme en tu seno”. “ahora, abrázame”, “lo primero que tenía que hacer era arrepentirme”. Ortega se presenta ante el Padre, pobre y humilde de corazón. Se hace semejante a esos animalillos, los gatos, que se duermen enroscados sobre sí. Ortega vive esta situación desde el castigo. “Haremos buenas migas”, “ya no tendré miedo ni vergüenza”. ¿De qué y por qué? Si Calixto confiesa heréticamente que su religión es Melibea a quien adora, aquí, Ortega, a su manera, hace un trueque religioso. Cambia a Dios, por César, y después, se confiesa no idólatra ni deificador de imágenes inútiles de piedra o de animales. Ortega no es como el pueblo de Israel en el desierto, es como el salmista del Salmo (115) que el único dios que reconoce es a Dios, el que está en el cielo, el único que tiene ídolos de oro y plata, obra

de las manos humanas. A pesar de estar en un desierto su alma, en una noche oscura, como San Juan de la Cruz, se confiesa no herético, ni idólatra

Psicológicamente estamos ante una persona obsesiva y obsesionada consigo mismo; un egocéntrico. Una persona que ha racionalizado su (homo)sexualidad intentando explicarla con racionalizaciones en lugar de enfrentarse con su verdadero ser y hacer: la homosexualidad. Desde un planteamiento filosófico, Ortega es un ente sin sentido en la vida. “Lo primero que tenía que hacer es no ser”; “no temo a la muerte”, “no voy a tener miedo cuando vengas”, el ser “más profundo miserable”. Ni se encuentra, ni hace lo posible para encontrarse. Ortega está ensimismado, empantanado (J.A. Marina), sin saber ni querer salir de sí.

H. James llevaba a la narración aquello que él, en vida, no quería hacer público. Los personajes realizaban sus sueños y anhelos. Ortega hace lo mismo que H. James, por eso dice: “No estoy soñando, por ejemplo, fantaseando..”.

La confesión de Ortega es completa. Después de encararse ante sí y ante Dios, después de depurarse ante Dios, y ante sí, parece que hace propósito de la enmienda. Una postura ético-religiosa. “Ya no tendré vergüenza” ¿de su homosexualidad? ¿Ya la ha asumido? ¿Está dispuesto a vivir tal cual es? “Tengo tiempo todavía, no mucho, un poco, lo bastante para querer vivir, querer aprovechar esta oportunidad que viene ahora. Ante el *tempus fugit, carpe diem*.

Si la culpa está, desde la perspectiva freudiana, en el castigo más que en la rectitud ética, ¿qué es César Quirós para Ortega? El joven mozo es para Ortega el Ello freudiano. Es lo estético que le invita a salir de sí, dejar los complejos y las miradas asesinas de los otros, invitando a vivir tal cual es. Una advertencia. Ortega tiene tan desarrollado su Super-yo frente el potente Ello que hay una tensión fortísima entre el deseo de vivir y el deseo de reprimir el deseo de vivir. Aquí están las grandes tensiones entre el quiero estar con Quirós, y a la vez, le rechazo como potencial pareja erótica. Y aquí actuará la justicia poética por parte del novelista con Ortega. Por no arriesgarse a querer, por no afrontar su manera de ser, Pombo mata a su personaje Ortega con la pena de su pecado.

Es una culpa freudiana. Hay un miedo al castigo. Es decir, en el ente moral –Ortega– nace un miedo, una angustia, ansiedad, ante el hecho de perder una protección, un reconocimiento –social–. Mientras que Fromm y la psicología humanista defiende en la culpa la infidelidad del ser humano consigo mismo, a sí mismo, hay por tanto una intención de rectitud ética, en la freudiana no. No hay rectitud ética, sino miedo al castigo por una infracción cometida. Para Ortega ser homosexual lleva consigo un castigo porque está al margen de la norma social, sexual y social. Por eso se esconde, vive en la soledad, apenas tiene trato con nadie.

La conciencia moral –Super-yo– freudiano castiga con la culpa al yo, la razón, creándole inseguridad, miedo y escrúpulos, además de remordimiento. De ahí nace una conciencia heterónoma, dependiente de las demás o de lo demás. Quien se encuentra en esta etapa evolutiva de su vida refleja inmadurez moral, psicológica, y diríamos que social. Faltan algunas estrategias de convivencia. Indica Burón (2010) que el ente moral que está en estas circunstancias vitales y morales tiene ciertas carencias psicosociales manifestadas en un “carácter negativo, en el que predomina el miedo, el castigo, la obediencia ciega, automática y motivada por el miedo a oponerse a la autoridad” (p.85). Hay una necesidad acuciante de “autojustificación”, rigurosidad en la acción, exactitud y perfeccionismo, y saber quedar bien ante los demás, por miedo al reproche o “al castigo”. El centro de la acción es su “ego” y sus circunstancias, lo demás y los demás, están subordinados a ese ego céntrico. “Su afán se centra más en evitar el mal que en conseguir el bien” (p.86).

La culpa en Quirós y en el narrador también va en esta línea de Ortega. La culpa freudiana surge como una tensión interna, entre el Super-yo y el Yo. El padre, Super-yo o conciencia moral, demanda al yo consciente, razón, haber accedido a la supremacía del Ello –aspecto estético, afectivo– en algún aspecto de la conducta humana. Quirós –ego– va buscando al padre que no ha tenido –Super-yo– en las relaciones eróticas que mantiene con los adultos. ¿Nace un tipo de venganza? ¿En la relación tan negativa que mantiene con Ortega se está vengando del padre? Recordemos que Quirós, incluso con Cristina –Super-yo–, no llega a sentirse satisfecho, a pesar de ser una mujer mayor que él. ¿Razón? Cristina no le ofrece afecto, cariño, reconocimiento, sino protección económica, nada más. Por esa razón Quirós va en busca de personas mayores de su sexo. Que le quieran, que sea reconocido por ellos, que sea el centro de sus vidas, cosa que no pudo ser con su padre. Diríamos que Quirós va en busca del padre perdido.

Por tanto, en Quirós nace la angustia en la posesión y no acallamiento de la demanda que requiere, al no ser cubierta, va buscando uno tras otro, y ninguno le llena. Por eso Quirós está en continua búsqueda de afecto, relaciones genitales insatisfactorias. Quirós no siente el remordimiento de su conciencia –Super-yo– de que se acueste con varones, sino de que no puede cubrir su necesidad de reconocimiento paternal por medio del afecto. No le importa que le vean con un adulto que le dobla la edad. Su conciencia moral mira otra cosa y no la genitalidad. El castigo para Quirós está en no recibir afecto, existencia. El castigo en Ortega está en ser homosexual. Ortega necesita ser castigado para liberar angustia, culpa, remordimiento. Quirós no. Cuando Ortega se suicida, descansa. En la muerte, “ya no tendré miedo, ni vergüenza... ya las pasiones serán dulces, no amargas como ahora, y las misérrimas, metafóricas, no como ahora que duelen y escuecen (p.104).

Por tanto, ¿dónde radica el mal en este apartado? El mal en este apartado radica en la manera de llevar una vida. Ser homosexual no conduce a un *impasse espiritual*, sino que ese *impasse* se logra cuando no hay aceptación de una forma de ser en cualesquiera de los personajes literarios o de la vida real. Ser de una manera concreta ontológicamente no lleva a la muerte. Lleva a ella cuando se asume el género –aspecto social– desde el aspecto psicológico y se vive como tal en armonía, en acogida, en crecimiento. Y desde esa forma de ser, el ente moral literario o real opta por un hacer ético. Esta es la forma en que Pombo responde en esta novela a la vida de un ser diferente.

Una vez reflexionado sobre la culpa y la sexualidad, lo hacemos ahora con tres aspectos de toda vida humana. Cómo viven los personajes su destino, dentro de esa forma de vida y de vivir la vida, está la soledad, una característica de muchos de los personajes pombianos. Y finalmente afrontamos el gran evento humano: la muerte.

7.3.5.6. Destino, soledad y muerte en la novela.

Heidegger ha calificado la existencia humana como *ser-en-el-mundo* (*Dasein*). Es decir, el ser humano concreto –por ejemplo, Ortega–, ha sido arrojado al mundo –base de su actividad– en una situación concreta –historia, España democrática, años ochenta–, en un lugar concreto –Madrid–, en una cultura concreta, en que ha de seguir siendo hombre –como varón (Ortega) o mujer–, lo quiera o no a través de una serie de situaciones que le van configurando. Situaciones que él no ha elegido, no ha participado –están hechas– en ningún momento, y, sin embargo, ha de afrontar y ha de aceptar, lo quiera o no. Más todavía. En ellas ha de proyectar sus posibilidades –voluntad y libertad– en base a la interpretación –hermenéutica– que haga de su situación. *Prefiero quedarme como estoy. Una vida apagada* (p.59). Tal es así que el hombre particular –Ortega– no solo se enfrenta al mundo –yo/lo otro– lugar de acción y reacción, sino también al destino y, a la vez, así mismo –yo/mi mismo–. Y todo ello, y a la vez, desde una experiencia del mundo, del otro, y de sí mismo en presente.

La singularidad y originalidad que la crítica le atribuye al novelista Pombo y, por extensión, a su obra, emanan en parte de la manera que tiene el novelista de tratar los documentos e intención. A primera vista, se percibe en *Los delitos insignificantes* la concepción de los acontecimientos de la vida humana al margen e imperio de la Fortuna así como a la acción de la Providencia divina. No hay una teonomía; sí una heteronomía. El monólogo de conciencia de Ortega (pp.104) en esa tarde emocionante madrileña, entre

culpas, reproches, anhelos, y verdades, monólogo existencialista, a nuestro juicio, nos lleva a plantearnos la visión y misión del destino y de la muerte que tienen los personajes en la novela.

¿Qué noción de destino aparece en la novela? La literatura didáctica ofrece la contraposición de modelos ideales y antimodelos, cuya interpretación no permite ambigüedades. Creemos que *Los delitos insignificantes* recoge en su historia un modelo ético a imitar en los personajes, incluso un paradigma imitatorio. En esta línea, no creemos que se pueda pensar en una concepción del destino ordenado por la Providencia, según la noción cristiana. De hecho, el mensaje que encierra la novela, no es ofrecer a los personajes de la obra la posibilidad de redención del destino individual por medio de la gracia y la acción reparativa. Al contrario, en la línea de la filosofía moral, la salvación se encuentra en la ética, cuando se salvan las circunstancias personales, en la línea ortegiana. “Solo nos salvamos cuando salvamos con nosotros nuestra circunstancia vital”, indica el autor, Pombo²⁶³.

Desde una perspectiva autónoma, se entiende el destino como aquella “adaptación perfecta de cada ser particular a su puesto, a su parte o a su función en el mundo, ya que como engranaje del orden total cada ser es hecho para lo que hace”(Abbagnano,1974)²⁶⁴. Es decir, el ser humano es autor y responsable de cuanto le acaece en todo momento de su vida, salvando las variables que no puede manipular. A la soledad se la ha comprendido como un estado subjetivo que contrasta con la condición de aislamiento físico. La soledad surge como una respuesta ante la falta de una relación particular. Se ha calificado a *Los delitos insignificantes* como la historia de dos soledades y sus secuelas; la historia de dos historias humanas, de dos mundos humanos, marcados profundamente por la soledad. La historia de estas dos soledades viene a indicar que quienes no poseen una identidad clara, o quienes no logran una comunicación que les aporta relaciones, apoyos, etc., en una palabra, felicidad, en ese espacio no actúan nada más que el azar y el destino. Y en ese espacio se descubre y se experimenta a la vez una profunda soledad. “[Y]o estaba solo en Madrid, me sentía muy solo...” (p.44). Así se expresa Gonzalo Ortega ante el joven Cesar Quirós en una ciudad llena de gente. Con esa confesión, Ortega está indicando no solo a su interlocutor Quirós, sino también al lector, un *estado* existencial: la soledad, y una *situación* personal: solo entre muchos otros. Ortega, además, *se siente* “muy solo”. Un estado filosófico, una situación socioantropológica y un sentimiento psi-

²⁶³ En “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, *Quimera*, n° 209 (diciembre, 2001)18b. El autor es entrevistado por Ródenas de Moya, al cual le responde: “[...] parafraseando a Ortega, que sólo nos salvamos cuando salvamos con nosotros nuestra circunstancia vital. Entendiendo por “salvación”, no una salida de este mundo a otro imaginario o sobrenatural, sino justo lo contrario: una entrada más profunda y más comprometida con el mundo en que vivimos. Como decía Luis Cernuda, “El cielo y el infierno lo hacemos aquí con nuestros actos”.

²⁶⁴ Voz: “Destino”, en Abbagnano, N., *Diccionario de Filosofía*, México, F.C.E., 1974, p.314a.

cológico vienen a indicarnos cuáles son el estado, la situación y el sentimiento del hombre postmoderno.

En la experiencia de *ser-en-el-mundo*, Ortega y Quirós tienen dos proyectos existenciales muy diferentes, y dos maneras de estar en el mundo opuestas. Por tanto, dos destinos muy diferentes. Apertura frente a cerrazón; trascendencia frente a inmanencia; introversión frente a extraversión. El hombre preético frente al estético kierkegaardiano. Ortega responde con algunos rasgos éticos a la figura desarrollada después, Paco Allende, en la novela *Contra natura*. El dato fenomenológico de ambos es muy diferente. Mientras que César Quirós sabe, a la manera estoica, la realidad en que está y se mueve, su realidad y la del mundo, Gonzalo Ortega no; ignora su verdadera realidad, no la quiere conocer; tiene miedo. Mientras que el primero es ser en el mundo, el segundo es no ser en el mundo. “[S]i lo primero que tenía que hacer era no ser, eso es lo primero” (p.104), se dice Ortega para sí.

Dos ejemplos aclararán cuanto indicamos. El primero. En un momento de las múltiples conversaciones que Ortega y Quirós llevan, éste afirma sobre sí: “yo no soy un auténtico sinvergüenza. Lo mío es mucho menor, es todo menor...” (p.114). Segundo. Quirós está pensando acerca del comportamiento de Ortega, éste no ve la realidad que les rodea a los dos, pero, principalmente a él. El narrador lleva al lector a la conciencia de César, donde se entera qué piensa acerca de Gonzalo. La situación es la siguiente. César Quirós trata de ser veraz acerca de su persona. Confiesa ante Ortega que “yo soy un sinvergüenza, soy un mal tipo”, porque según la argumentación de Quirós, se “aprovecha de ella” cuando acepta dinero como si fuera un prostituto o un proxeneta. Llega a confesar que se “aprovecha de la situación” (p.113-114). Esto le crea de alguna manera malestar. La percepción de Ortega es muy diferente a la de Quirós. Ortega afirma a Quirós:

“Tú estás contando esto ahora contra mí...Quieres convencerme de que eres un mal tipo. Ningún auténtico sinvergüenza haría eso...” (p.114).

Ortega no llega a comprender bien qué dice Quirós, cómo es, y, sobre todo, qué pretende afirmar con su confesión. Los lectores saben cuál es la verdadera postura e intención de Quirós, porque el narrador, muy oportunamente, hace saber qué piensa acerca de la situación y cómo percibe a Ortega. Quirós afirma en su conciencia:

“Le estoy engañando sin querer. Queriendo y sin querer. Porque le estoy diciendo la verdad. Pero es una verdad que no puede él ver como verdad... Está atrapado” (p. 114).

Mientras que Quirós vive su manera de ser, su existencia tal cual, como real y realmente diversa, Ortega no. Ésta se desconoce, y por no saberse quién es, esconde su verdadera orientación y situación vitales. Por tanto no vive tal cual es, sino, pareciendo. Y por vivir de otra manera a lo que es, siente, tiende, vive la vida, como irreal. Así, Ortega vive la vida como carga, Quirós como un fluir que hay que afrontar tal cual viene. Uno la vive con tristeza, pesadumbre, desesperanza, el otro con alegría, vitalidad. El hombre Quirós sería el hombre nietzscheano, vitalista, supermacho, el hombre Ortega sería el hombre lábil ricoeriano. El uno es un don Juan entre los varones. El otro es una doña Inés, pasivo (O. Guasch). Uno es el seductor, además demasiado creído: “Yo le ocupo la conciencia, yo soy el final de su conciencia, el fondo sin luz de sus sentidos” (p.114), mientras que Ortega es el seducido. Las formas de vivirse y de vivir la situación son muy diferentes. Como bien nos indica el narrador en torno a la postura afectiva de cada uno, vive desde una postura egocéntrica la relación con Ortega. Éste la ve y la vive desde una manera, diríamos, agapéica. A saber:

“Saberlo les unía. La diferencia entre ellos era sólo que Ortega pensaba que porque se amaban, y Quirós pensaba que porque le amaban. Siempre que le amaban se había sentido igual: satisfecho y frío como un témpano” (p.113).

Por consiguiente, la distancia entre uno y otro es grande. Y por consiguiente, la vida y el destino de cada uno son muy diferentes, tanto a la hora de afrontar, como a la hora de responder; tanto en el contenido como en la forma.

El destino de uno es sobrevivir tal cual es: un cuarentón con la vida hecha y sin posibilidad de modificación; el del otro es vivir *—carpe diem—* de lo que es *—joven—* y como es *—chaperó—*. Para el uno “ser” significa la afirmación de la realidad y su realidad ante la del mundo para poder ser como es. Para el otro, “ser” significa la negación sobre todo de su realidad, de la realidad, ante el mundo para evitar ser lo que es. Quirós transforma su posibilidad en realidad, bien con Ortega o con cualquier otro, de ahí surge la relación con Ortega. Éste transforma su posibilidad en imposibilidad, ocultación, de ahí que la relación con Quirós fracase. La relación con Quirós podría haber sido una relación constructiva, sobre todo para Ortega, si éste hubiera perdido ese miedo a ser, es decir, a mostrar lo que es y a amar lo que desea, así como a lo que está orientado. Y como no lo hace, Quirós se convierte, siguiendo a Sartre, en el infierno en vida de Ortega. Para éste, al final de su vida, el infierno es Quirós. Le necesita y le rechaza; desea separarse de él, y desea, a la vez, estar con él. Dos soledades que se atraen y se repelen. Que

convergen y divergen. Y dos soledades que esperan de forma estóica a que la vida se vaya desarrollando.

“<<No puede ser verdad –pensó Ortega–, pero el error tiene que ser mío. Soy yo quien no consigue sacar partido de todo esto. Tranquilizarme. Tomar las cosas como vienen. Hay que tomar las cosas como vienen...>> Y pensó Quirós: <<¿Qué estará pensando? Seguramente nada. Yo le ocupo la conciencia, yo soy el final de su conciencia, el fondo sin luz de sus sentidos. Lo está pasando bien. Y yo también. Hay que tomar las cosas como vienen...>>” (p.114)²⁶⁵.

No solo la edad, la juventud, las ganas de estar en la vida, hacen más llevadera la vida, sino también la conciencia, la consciencia, de cada uno y los fenómenos que se desarrollan en ella ante la vida y los demás.

En relación con la muerte y la representación de ella en *Los delitos insignificantes*, ¿cómo hace acto de presencia en la novela? Sorprende la ausencia de consideraciones sobre el momento de la muerte. Diríamos que no hay una *ars moriendi* –respuesta elaborada por el cristianismo ante la desazón existencial–, sin embargo, sí hay alusión a ella en forma breve en las palabras de Ortega, casi un plancto. Después, la muerte está presente, como en las otras obras literarias anteriores: *El parecido*, *El héroe de las mansardas de Mansard*, *El hijo adoptivo* y ésta, la que nos ocupa, a través del suicidio. En todo el ciclo de la isustancialidad, hay personajes que se suicidan.

La muerte hace acto de presencia en la novela en un sustrato y en un contexto cristiano y secular. Por una parte está presente el pensamiento cristiano en torno a la muerte, pensamiento escatológico, frente al pensamiento secularizado que defiende que no hay nada llegada la finitud. Hay un más allá lleno de gozo y alegría. Ese más allá está en Dios. Esa luz, alegría, paz y bienaventuranza proviene de Él. Y, a la vez, convive con lo anterior una línea de pensamiento en el que el más allá no existe; nihilismo. Todo se termina con la finitud. El mundo y la carne ponen fin a la vida terrenal. No hay más. En esta línea, persiste una valorización de la vida y los goces terrenales, difuminando la importancia del mundo ultraterreno. La muerte se ha convertido en una figura horrorosa y concreta, que arranca a todos los hombres su bien más preciado: la vida. Por eso mismo, *carpe diem*.

En este mundo mortal, contingente, y limitado, transcurre la vida de una serie de personajes que avanzan hacia el encuentro con la muerte. Por eso, esos días de polvo y ceniza transcurren en una angustiada prisa por disfrutar de todos los goces posibles de la existencia terrenal. Hay un *carpe diem* activo entre los personajes que, angustiados porque la vida pasa y se va, ven venir la limitación, la finitud, temen la muerte y el futuro, y procuran evitarla.

²⁶⁵ El subrayado es personal. Lo hago para resaltar la coincidencia de pensamiento.

La muerte en *Los delitos insignificantes* es una presencia permanente, escasamente mentada. La certeza de la muerte y la vejez como término de todo goce es el acicate de la actividad febril, compulsiva, de los personajes, y la ruptura de cualquier escollo moral o social que impida todo aquello que desean. Estos personajes de la novela viven intensamente, pero, como hombres modernos sumergidos en la masa y en el acinamiento de objetos, siempre angustiados. En el fondo todos viven alejados de la muerte. La misma muerte en la que ellos mismos, finalmente, se precipitan. En las obras de la insustancialidad, los personajes: Gonzalo Ferrer, Jaime Ferrer (*P*), tía Eugenia (*HMM*), Pancho (*HA*), y Gonzalo Ortega (*DI*), mueren, quitándose la vida. Estos personajes mueren al final de las obras, precisamente, por el ansia constante de obtener vida, placer, huyendo de la muerte.

La muerte se hace presente a través del otro. La muerte como evento ajeno. El tiempo lleva a la muerte. Quirós se enfrenta con la muerte en la muerte de su padre. “Se murió ya siendo apoderado, había cuidado mucho sus muebles” (p.15). Por ser una muerte tan insulsa, ajena, Quirós no sintió nada. Es decir, la carga no recae en la persona, en la manera de asumir o afrontar la mortalidad y la muerte, sino en el accidente material: “apoderado”, y la importancia que adquiere lo otro en su vida. Cuidar los muebles se convierte en un sentido para él.

La segunda referencia que se hace a la muerte en la novela está en relación con Ortega. Y nace de una situación. Ortega está en una situación concreta: solo. En soledad y desde esa soledad, Ortega se hace la pregunta habitual –trascendental– que todo ser humano se hace en un momento dado de su vida: ¿cuánto me queda? Y la situación está motivada por la emoción de la novedad: conocimiento de alguien, por el sentimiento de acogida y reconocimiento, alguien se ha fijado en él, y, en contraste con lo anterior, por la culpa, la falta de sentido en el que está sumergida su vida, y por el malestar existencial que siente. El segundo encuentro con Quirós le había reanimado. Sus sentimientos cambian. Pasa de no ser reconocido como una invisibilidad, situación aceptada, a ser reconocido por otro, un tú, aunque sea anónimo, un camarero, le había hecho bien. Por primera vez el no ser reconocido como una invisibilidad le había sentado bien. En ese bienestar físico y psíquico, se pregunta:

“¿Cuántos años me quedarán de vida? ¿De dónde viene esta amargura, este malestar que se entreteje en todo?” (p.31).

Ortega se enfrenta con su mortalidad y con la pregunta por el significado de su vida. Sale a la palestra ese ser para la muerte heideggeriano. Desde esta perspectiva, es decir, desde esa conciencia de la finitud real y total, Kierkegaard ve en la muerte el hecho existencial principal, pues exige

posicionarse ética y religiosamente. Cuanto más conciencia hay de la limitación y finitud humanas, más posibilidad hay de dar el salto a la fe. ¿Es esto lo que le pasa a Ortega?

La tercera referencia que se hace a la muerte –introspección de Ortega sumido en la confusión de sentimientos (p. 104)– también está relacionada con Ortega. Ese ser para la muerte le lleva a pensar en ella. En este fragmento introspectivo filosófico-religioso, Ortega se enfrenta con su fe dormida, no querida, con su finitud ocultada, y con su verdadera y real realidad: enamorado de alguien, y rechazado en su interior. Ortega dice de la muerte:

“[...] corazón limpio y firme de la muerte, amada mía, compañera incesante, nunca he sido niño en tus brazos, ahora abrázame que no temo la muerte ni el encuentro solícito contigo en las arenas siempre nuevas de lo eterno [...] anticipándose al gran regreso de la muerte, no voy a tener miedo cuando vengas, no voy a patalear ni a despintarme ni a fingir que no eres tú mi madre, dulce muerte, tú sabrás en qué sitio, en ese trago, el más duro del hombre, hay que ponerme a mí, [...] que haremos buenas migas, ya las pasiones serán dulces y las miserias metafóricas y ya no tendré miedo ni vergüenza, oh virgen madre de la nada, así que tengo tiempo todavía, no mucho, un poco, lo bastante para querer vivir...” (p.104).

Este fragmento de Ortega recuerda en algún momento al plancto de Pleberio. Estamos ante un monólogo de conciencia con ciertos tintes senequistas, al menos en el tono pesimista. Este fragmento y este tono resumen el ser y hacer ortegiano. Esta introspección nace del encuentro con la vida. El encuentro con Quirós ha significado para Ortega ponerse ante un espejo y ante la realidad más real: la finitud, la muerte. Quirós significa el vitalismo nietzscheano, *bios* y *eros*. Ortega se encuentra con el *thánatos*. Por eso, ante este espejo, comienza a especular en su conciencia acerca de sí, de lo que es, de lo que le acontece... La unidad del ser se rompe a partir del choque entre los ideales –le gustaría compartir una vida– y la realidad cotidiana que se le presenta, miedo a hacerlo. Y surge ahí la angustia entre lo queriente y la realidad de la situación y del momento.

Hay una visión de la muerte desde una concepción antropológica. Una visión positiva y vacía de miedo. Y casi concuerda con esa idea cristiana de que la muerte es el “día del nacimiento”. La muerte está personificada desde la perspectiva femenina. Es mujer, amante y madre. Y como toda mujer en la concepción pombiana, dulce y tierna. Niño en los brazos acogedores y serenos de una madre.

Pombo presenta un aquí y un allá, la muerte es la conectora entre los dos mundos. En ese trance, el hombre se enfrenta a lo más duro de la vida, y a una tensión entre el ansia de inmortalidad y la conciencia de finitud. Por

eso emerge cierto miedo y angustia. Para un ser educado en el pensamiento religioso, la situación que provoca pensar en la muerte se orienta hacia una angustia constante. Ortega se encuentra con su ser real, finito: cuarenta años, “tengo tiempo todavía, no mucho, un poco, lo bastante para querer vivir” (p.104), frente al esplendor de la vida, veinticuatro años, del chico. *Bios* –Quirós– frente a *thánatos* –Ortega–. La crisis espiritual que le provoca ese encuentro y ese espejo –Quirós– se refleja en el fragmento literario.

La última referencia que se hace en la novela de la muerte es por el suicidio de Ortega. Éste no es capaz de asumir tanta realidad y se quita la vida. En un acto de libertad, se arroja desde la terraza al suelo callejero. La razón y la emoción no le dejan vivir. Queda la duda si es de verdad un acto de libertad.

La muerte en esta novela, desde la cara del suicidio, como en otras muchas, ha provocado cierto malestar en algunos críticos: Aliaga y Cortés, Martínez Expósito. Éstos han entendido que Pombo ha recurrido a la justicia poética para castigar a los protagonistas por ser homosexuales. Es decir, que Pombo castiga su orientación sexual, no la persona en sí. Se deduce de ello que ser homosexual es perverso, abyecto. Y lo hace, a juicio de los críticos, porque no admite la homosexualidad. Y una forma de negarla es reprobar y negar la vida a sus personajes. No hay uno que sobreviva; no hay uno que lleve una vida tranquila personal y singular en sus coordenadas humanas. Al contrario, todos viven en la tierra el infierno, el llanto y el rechinar de dientes.

¿Por qué se suicida Ortega? Postulamos, desde una provisionalidad, que el suicidio de Ortega responde a la tensión provocada entre la nada y el sentido, entre la culpa y exculpación. Es decir, entre el haber encontrado un alguien que da significado a la vida, y la aridez y el sentimiento de culpa de una conciencia que se enfrenta a vivir de otra manera a la enseñada. Creemos que Pombo no plantea en principio una problema moral, sino metafísico. Ortega debe de vivir desde lo que es, e intentar ser feliz. Se suicida porque ha ido asumiendo su homosexualidad, su ser sexual reflejado en el otro igual a él, no porque lo han violado. Esa asunción no la ha aguantado.

Y lo que favorece el desarrollo personal y social de uno y de un colectivo humano son las buenas relaciones humanas. El mal se hace presente a través de esa forma cotidiana de ser con los otros, entre los otros y por los otros: las relaciones. Éstas son fuente de mal, de malestar, y de bien, bienestar. La novela se hace eco de todo ellos.

Afrontamos ahora un aspecto de la vida humana: las relaciones en las que participa el ser humano. El hombre se empareja, se une a otros para sobrevivir, para expresar sus sentimientos, para querer a otros. Pero no todas las relaciones son beneficiosas, algunas son problemáticas. ¿Cómo son las relaciones? ¿Por qué son de esa manera?

7.3.5.7. Las relaciones traicionadas. Una historia de dominación y sometimiento.

El lector que se asome a la narrativa novelada de Pombo encontrará en ella una serie de relaciones humanas variopintas. El novelista desarrolla una antropología de las relaciones humanas, así como una fenomenología psicológica del emparejamiento. En el fenómeno del emparejamiento humano, el escritor destaca casi siempre tres aspectos: la triangulación, la asimetría cronológica y sociológica, y las disfunciones. La lectura de las novelas da una visión global de unas relaciones insanas, a veces destructivas, muy complejas; frecuentemente hay entre ellos dependencias insatisfactorias e infelices. Como diría Sartre, los otros se convierten en un infierno, en lugar del cielo.

Á Pombo construye una fenomenología del emparejamiento, y, a la vez, ensaya una antropología del emparejamiento en casi todas sus narraciones. Lo hace tanto del lado heterosexual como del homosexual. Las parejas heterosexuales de los cuentos *–Relatos sobre la falta de sustancia–* se caracterizan por una insoportable cotidianidad que llega a ahogar a los propios partenaires. Las parejas homosexuales del ciclo de la insustancialidad²⁶⁶ están marcadas por la vivencia interior, en la conciencia, de ese dulce deseo de estar con el otro; desde esa vivencia interior, la relación se vive como una ensoñación de la sexualidad en la conciencia. Esta ensoñación es vivida por una de las partes de la relación, por lo general, el maduro, más que por la vivencia y ejercitación en la verdadera realidad. Estas relaciones están, además, etiquetadas por los roles del joven pragmático frente al maduro enamorado.

Hay, por tanto, en las narraciones noveladas una tensión psíquica y psicológica, y una asimetría entre los intereses y los fines de los emparejados. Lo ético muy frecuentemente queda en cuestión. Pombo con este polimorfismo del emparejamiento, creemos que trata de reflexionar no solo si es posible el estar juntos ciertas personas de una marcada orientación sexual, sino que va más allá. Reflexiona sobre la condición última del ser humano en su vertiente de estar con el otro, unido a él, sobre las relaciones humanas, especialmente, sobre las homosexuales, y en éstas, sobre lo ético y lo moral, cuya finalidad es la felicidad humana. Porque según el pensamiento del novelista, y apelando a su amigo y filósofo J. A. Marina, el objetivo de la ética es “resolver de la mejor manera posible los conflictos humanos” y el afán humano de “vivir feliz noblemente”. Esta máxima atañe a todos, pero más en concreto, y a juicio del novelista, al mundo gay. Por tanto, “el objetivo de la nueva éticidad gay” es la integridad y la felicidad. Y como la ética es

²⁶⁶ Jaime-Gonzalo *–El parecido–*, Manolo-Nicolás *–El héroe de las mansardas de Mansard–*, Pancho-Pedro *–El hijo adoptivo–*.

un hacer en el pensamiento kantiano y un quehacer-se ortegiano, como buen lector de los mismos, también lo es en el pensamiento de Pombo. La ética no es “un logro logrado sino un logro por lograr”²⁶⁷. Pombo hace suya la noción popularizada en España por Ortega y Gasset de que «el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene historia». Esto significa que el hombre es una existencia abierta que se da así mismo libremente una configuración a lo largo de la vida. Y esta imagen de una existencia creadora, abierta al futuro, en trance de darse a sí misma su propia configuración especial, es, en opinión del cántabro, también «una fecunda ocurrencia cristiana».

En ese quehacer cotidiano de hacer-se y conseguir el logro, logrando, Pombo recurre al arquetipo de la víctima y el verdugo, del chantaje y de la víctima. En la narrativa novelada pombiana sobresalen las parejas gays, sus cuitas, y, sobre todo, las relaciones frustradas. Y sobresale el desamor, la incomunicación, la distancia, cuando no lo peor de cada uno para el otro. E. Rojas reflexiona acerca del mundo y el hombre modernos, y percibe desde su condición de psiquiatra, “tres epidemias modernas”: *la depresión, el estrés y la ruptura conyugal*. Y entre las muchas causas de esas epidemias, una de ellas es la “falsificación del amor”. El psiquiatra entiende que hay un “uso, un abuso y una manipulación de la palabra amor”, ya que “¡a cualquier cosa se le llama amor!”. Además, subraya, que amar a una persona es decirle:

*“voy a intentar que tú nunca mueras para mí, que seas mi primer argumento; voy a poner de mi parte para darte lo mejor que yo tengo... voy a intentar sacar lo mejor de mi persona y de la tuya”*²⁶⁸.

Esta aproximación fenomenológico-antropológica a las relaciones humanas que hace Á Pombo, postula, a nuestro juicio, un desolador diagnóstico por parte del novelista, el cual creemos que se refiere más a un mal que ha adquirido una profundidad metafísica en la edad y el hombre (post)modernos que a una mera narración. Es una *maladie* generalizada ya que la sociedad no le va a la zaga de las relaciones humanas, pues las notas características son el hedonismo, el consumismo, el relativismo, la permisividad, hilvanados todos ellos por el materialismo y la sequedad espiritual.

Los delitos insignificantes sigue la tónica de las narraciones noveladas anteriores de la triangulación: Ortega-Quirós-Cristina. En la novela que nos ocupa hay una novedad respecto a las anteriores: Pombo lleva al escenario narrativo las relaciones eróticogenitales de dos de los personajes masculinos del triángulo: Ortega y Quirós. Éstas ya no quedan en la conciencia, “ensoñación” (Alfaya, 1984:54b), de los personajes, o en sus fantasías, sino que se

²⁶⁷ “Prólogo”, en Pombo, Á., *Contra natura*, Barcelona, Anagrama, 2005, p.560.

²⁶⁸ En Rojas, E., “Las tres epidemias modernas”, *Diario ABC*, sábado, 21 de mayo de 2001, p.3.

articulan en realidad. Las tremendas y duras escenas de la página 198 así lo confirman. En cuanto a las relaciones heterosexuales en la novela que estamos trabajando, el lector asiste a la presentación de ellas desde la mirada menos agradable de un narrador impersonal. Con una y otra miradas, Pombo explora con cierta profundidad las relaciones humanas, y en concreto, las relaciones entre homosexuales. Y creemos que la tesis pombiana que emerge de estas exploraciones, en las interrelaciones, es si es posible el emparejamiento psicológico y sociológico entre personas del mismo sexo. A nuestro juicio, y desde una aproximación provisional, creemos que no es posible, a tenor del desarrollo que el novelista hace en las novelas. De todas formas, sostenemos que *Los delitos insignificantes* es una novela experimental, en la que Á Pombo pone a prueba las ideas, los deseos y las acciones a través de dos conciencias incipientes homoeróticas. Creemos que *Contra natura* será el final de este experimento narrativo homosexual que son las relaciones de convivencia homosexual.

¿Qué caracteriza la relación entre Quirós y Cristina? ¿En qué está sustentada? Y en relación con el mundo homosexual, ¿qué caracteriza la relación entre Ortega y Quirós? Afirmamos desde una postura provisional que la relación entre Quirós y Cristina está sustentada en la economía y la imagen, amén de ser una relación eróticogenital. Esta relación está caracterizada por la degradación entre las partes. Hay un uso y abuso entre las personas. En cuanto al mundo homosexual, y también desde una provisionalidad, percibimos que la relación entre Ortega y Quirós está marcada por el egoísmo entre las partes, que lleva a los dos a usarse, y a la degradación de la relación, convertida en “dominación/sometimiento” (Fajardo, 2000:115). Nuestra postura es coincidente con el planteamiento de Fajardo. Desde la perspectiva del comportamiento moral y ético, los dos son inmorales consigo y con el otro; se comportan insustancialmente.

Desarrollamos la primera tesis. Es decir, ¿es la economía la que sustenta la relación entre Cristina y Quirós? ¿En qué manera la imagen contribuye a la economía? ¿Qué lugar ocupan las relaciones eróticogenitales en la pareja?

La relación existencial entre Quirós y Cristina está caracterizada y marcada por la asimetría cronológica, sociológica, psicológica y espiritual entre las partes. Cronológica. “Tú no eres un niño –indica Cristina a Quirós– yo tampoco” (p.49). Quirós es un joven de veinte y cuatro años (p.9). Cristina es, según el narrador, “cinco años mayor” (p.50) que él; es decir, veintinueve años. Pombo vuelve a marcar también aquí entre Cristina y Quirós las diferencias. Las relaciones asimétricas están también presentes en la heterosexualidad. Sociológica: Cristina tiene un trabajo estable y bien remunerado, es secretaria, aspecto que le permite cierta holgura. Pues como muy bien apunta el narrador de la novela, Cristina vive en un “ático de la parte alta

del barrio de Salamanca, un sitio no del todo elegante pero caro” (p.47). Y luego el lector sabe por boca propia de Cristina que: “Yo estoy acostumbrada a vivir bien. Tengo dinero” (p.49). Por el contrario, Quirós es el joven ocioso, sin trabajo y sin buscarlo, que vive a costa de los demás: su madre y Cristina; un ser que “vivía de las mujeres” (p.35). Cristina le da dinero, le mantiene como si fuera un chulo; su madre, le recoge y acoge en la casa. En relación con el empleo, el narrador informa al lector que Quirós, después de un fracasado itinerario por la facultad de sociología, “no solo no había sacado nada en limpio; es que no había logrado interesarse seriamente en nada” (p.35). Y por tanto, “[n]o había encontrado empleo. No lo había, quizá, tampoco en abundancia. [Mas t]ampoco los había buscado mucho” (p.36). Dos actitudes muy diferentes ante la vida.

Cristina y Quirós son dos personas psicológicamente muy diferentes. Ella es madura, él no. Las creencias de ambos son opuestas; las ideas también. Cristian se percibe con mucha claridad: “yo soy inteligente, no hay más que verme” (p.50). Quirós, por su parte, es reconocido como una persona “avispada, aunque trivial” (p. 97). Un ser que “va de guapo por la vida” –a juicio de Ortega–, y al de Cristina. “Esta le había hecho sentirse, sobre todo al principio, requerido y buscado. Atractivo. Pasivo” (p.36). Y Quirós se echó a reír satisfecho. En aquél momento se sintió el amo del mundo...” (p.25). El fondo de Quirós no es muy bueno. Hay un momento de la narración en que el joven se compara con Mr. Hyde, es decir, con las fuerzas del mal. La noche para él es la manifestación de la “agilidad” (p.44) como el siniestro Hyde, porque cambia de personalidad. “Se asombraría si supiera la vida que hago por las noches, algunas noches...”(p.44). En la noche se pierden las inhibiciones, y en ella se adquiere:

“[...] una nueva naturaleza que tiene que ver con el aliento de la noche, con la malicia de la noche... Todo es un poco una cacería por las noches... Somos cazadores y cazados porque no se distingue claramente nada ... Lo más evidente, lo más inmediato es el latido de la propia sangre, la propia conciencia encabritada. Un erotismo indefinido...” (pp. 44-45).

Sin embargo, para Cristiana, las noches son para dormir (p.45). En la dialéctica de Quirós, la noche está llena de mundos –personas–, de vidas errabundas –prostitutos, chaperos– en busca de vidas –maduros– ávidas, sedientas de vitalidad –sexo–, por los parques y los jardines de la capital, el Retiro. Quirós recurre a la metáfora de la jungla y los “devoradores” para describir ese terrible mundo de la noche, en el que se desarrollan terribles fuerzas entre la fauna, donde hay cazadores y presas con afinadísimas es-

trategias y habilidades de la caza –ligue, seducción–, cuya pieza final es un falo y un orgasmo precipitado, furtivo.

“[... S]e levantó y echó a andar, hacia Alcalá arriba, hacia el Retiro. Le acogieron las frondas, la nocturnidad como un ensalmo, la equivocidad de las siluetas. Poco a poco, yendo y viniendo por los sombreados senderos lunares, esquivando burlonamente la nerviosa persecución de los faunos, observando irónicamente el coito furtivo de los polichinelas, logró deshacerse de la muerria y de la gravedad identificante del tiempo y diluirse una vez más en el instante de tiza de la luna...” (pp. 36-37).

Es el mundo ampliado de lo furtivo, de las ilusiones buscadas, que aparecen en la Letona de *El parecido*, o en el parque donde Julián iba a consumir sus ilusiones, en *El héroe de las mansardas de Mansard*, ahora es Madrid, la gran selva y fauna humana. Entendemos que hace referencia en esa metáfora a los *depredadores*, grupo en el que se incluye como uno más. La noche es descrita como terrible, es el despliegue del mal entre los noctámbulos buscadores de toda clase de oportunidades.

“El parado soy yo, la conciencia que se contempla a sí misma soy yo. Me devoro a mí mismo. Y hay otros devoradores... Por las noches, quiero decir. Parecidos a mí, que me persiguen o a quienes persigo, que me comprarían si pudieran, que me encerrarían si pudieran, como a un animal, en una jaula” (p.45).

En estas coordenadas de lucha entre fuerzas libidinosas, intereses, ligués, etc., ese narrador tan discreto e impersonal a veces, otras muchas, interesado, advierte al lector, como regocijado de la situación, que Quirós:

“Tenía una sensación de ilicitud que era regocijante. Haber entrado, de repente, por la pura fuerza de sus encantos corporales (porque Quirós a estas alturas estaba persuadido de que Ortega le amaba más que nada por lo guapo) y haber roto de golpe la virginidad del fracaso y haber roto el himen de la soledad (que Quirós entendía, a su manera, porque era avisado) ... le parecía un triunfo. Y era un triunfo, un trofeo sangriento como el de los cocodrilos, que, según dice, arrastran al fondo a sus presas. Y ahí las devoran” (p.97).

Dos psicologías diferentes, opuestas, y dos maneras de ser y actuar en la vida también muy dispares.

En relación con el trabajo, Cristina es una joven con “sentido común” reconocido por Quirós (p.36). “Había luchado para conseguir el puesto que ocupaba, disfrutaba con su trabajo de secretaria”, y disfrutaba, “llevando los pantalones” (p.36). Por tanto su trabajo, todo lo relacionado con ese mundo,

lo vive con satisfacción: “me gusta mi trabajo”. Además, está convencida de que “lo hago muy bien y me gusta” (p.49). En relación con las costumbres y los hombres también lo tiene muy claro: “No tengo gana de casarme”. Y en relación con el sexo, “algunos días”, “algunos fines de semana, echo de menos a un hombre” (ibid). “Me gustan [los] chicos más jóvenes que yo” (p.50). Con Quirós lo tiene muy claro: “Creo que me puedes dar lo que yo quiero. Y yo a ti, sin que ninguno de los dos nos enredemos en líos que no valen la pena” (p.50).

La dimensión espiritual también distancia a los dos. Entendemos por dimensión espiritual el conjunto de aspiraciones, convicciones, valores, creencias antropológicas y religiosas, el sentido último de las cosas, de la experiencia, todo lo cual organiza en un proyecto unitario la vida de una persona. Por ejemplo, Cristina es una luchadora, Quirós, por el contrario, es un fracasado. “Lo que pasa es que soy un perfecto inútil. No valgo para nada”, asiente Quirós delante de Cristina (p.107). La postura ante la vida de cada uno es opuesta. En cuanto a los valores de la sinceridad e insinceridad, por ejemplo, una “tenía horror a la insinceridad”, por el contrario, el otro es insincero en la relación. Cristina es muy clara en relación a unos principios: “Solo tengo fe en el dinero” (p.50). Prefiere las personas como Quirós porque “pasa[n] de todo” (p.50). A Quirós le gustan las mujeres jóvenes, como Cristina, es decir, algo mayores que él, pero prefiere las personas como Ortega. Había en todos ellos un cierto parecido. Además, a todo lo anterior se unía

“un gusto instintivo por lo avejentado o torcido o marcado por la edad, no sólo en el aspecto físico sino, sobre todo, en la textura anímica de los hombres de la edad de Ortega” (p.18).

Por tanto, entre Cristina y Quirós había muchos aspectos que les diferenciaban, y muy pocos que les unían. Diríamos que algo sí les unía. ¿Qué?

“[...] un cierto cinismo calculador y desapasionado, por lo menos en apariencia, era el sentimiento más constante entre ellos y que más definitivamente les unía” (p.49).

Las secuencias séptima (pp. 35-37), décima (pp.47-51) y la décimo tercera y cuarta (pp.64-79) son fragmentos de la narración importantes e interesantes, en los que aparecen esos porqués de la relación.

El narrador impersonal introduce al lector en la conciencia, los sentimientos, los pensamientos y en la cosmovisión del joven Quirós. La narración está en tercera persona, en un estilo indirecto libre aséptico, que ayuda al lector a saber las verdaderas razones de la relación entre Quirós y Cristina de su relación, así como los efectos en el joven de esa relación. “Eran las

doce de la noche en el reloj de Correos....” (p.35). En la noche, Quirós es más “ágil” (p.44). Quirós, junto a Correos, en el Paseo de Recoletos, tiene su noche oscura del alma, introspectiva, inquieta. Solo y en soledad consigo mismo, en la noche, donde todo es más claro, más real, más sincero y más crudo y duro, hasta lo más inconfesable públicamente, el joven César se enfrenta a muchas verdades. “La relación con Cristina había tenido desde un principio, casi como una maldición, un carácter compensatorio”. ¿Acaso una transacción comercial? En esa situación Quirós, por una parte, percibía que se sentía ante ella y con ella “requerido y buscado. Atractivo”. Por otra, entendía que la joven secretaria había “resuelto sus dificultades económicas inmediatas, sus gastos de bolsillo” (p.36). En numerosas ocasiones, Cristina da dinero a Quirós (p.72) para que lo gaste, se lo gaste con ella y sin ella. Porque Cristina tenía muy claro que tenía vocación “de millonaria viuda” (p.73). Tanto es así que confiesa ante el pasivo Quirós, sin ningún rubor ni vergüenza, en la percepción de Quirós, que muchas veces era una persona con una marcada “desvergüenza”:

“Me encanta pensar, mientras estoy en la oficina, que tengo el gigoló esperando en casa. Me hace sentirme rica. Dueña de la situación. Y vuelve la relación más erótica, pagándola” (p.73).

En esa relación económicosexual hay una inversión de papeles. El varón es el seducido, el sujeto paciente que sufre la acción del sexo: metafóricamente es penetrado; de la seducción: es seducido y cortejado por ella; y de la economía: es pagado frecuentemente con una cantidad de dinero por sus servicios. Varias veces el lector sabe las cantidades recibidas por Quirós: “cinco mil” (p.71), “diez mil” (pp.72 y 73). Como el narrador muy bien informa, “Cristina había llevado a cabo todos los movimientos, insistido, [y] tomado todas las decisiones”. Más aun, “le había adulado, enamorado incluso”; y todo lo había hecho “como un hombre” (p.36). En la energía de Cristina “había algo de varonil” (p.36). El joven se convierte en el sujeto pasivo que diría Guasch (1991). ¿Acaso en la energía de Quirós hay algo de femenino?

Cristina vive y maneja a su pareja como si fuera su juguete, un monigote. Lo tenía, entre otras razones porque Quirós “le hacía compañía” (p.70), y le divertía: “tú me diviertes” (pp.49-50). Después porque es convertido en trofeo y objeto sensual, sexual y social. En la party que da a sus compañeros de trabajo y amigos, Quirós se convierte en el macho, hipersexuado, el cual no solo inspiraba en Cristina “atractivo sexual” (p.50), sino también en los demás; hasta en los de la fiesta. “¿Te gusta mi Quirós?” (p.77) le pregunta a Angelina. La cual responde: “Sí, claro, yo le encuentro muy cachas, mucho...” (p.77). Tal es así que Quirós se siente objeto de uso y confiesa, denuncia, a

Cristina ese “afán de lucirme ahora que te ha entrado tiene que ser puro aburrimiento” (p.70). Y como objeto mercantil tiene un precio en el mercado. “Eres un lujo que me puedo permitir” (p.73). “¿No te das cuenta tú que a mí me divierte mantenerte?”; que “me gusta mantenerte” (p.73).

Las relaciones eróticas a tenor de cuanto encontramos en la pareja, no responden a una situación satisfactoria y con suficiente fuerza como para seguir. Volvemos a enfatizar en que, en nuestra opinión, es lo económico y lo estético la razón principal de la relación. Porque en la relación comercial habida, en la transacción existente, indica el narrador que en

“ [...] el acto concreto de pagarle [Cristina a Quirós] se había convertido en un ritual, que, medio en broma, pero con la precisión de un mecanismo de relojería, se interponía siempre entre ellos, entrelazándoles, distanciándoles, hundiéndoles...” (p.73).

“¿Qué soy yo al fin y al cabo?”(p.35). Es la pregunta que se hace Quirós en su noche oscura, diríamos de recapitulación existencial. Y se da cuenta, a pesar de que “su interioridad se deshacía invadida por las brascas generalidades externas” (p.35), de que “al no sentirse viviendo” (p.35), tampoco se sentía con fuerza suficiente como para verse “en los papeles que en general le correspondían” (p.35). ¿Cuáles eran esos papeles? Quirós, en la noche, se sentía descontento (p.36). Se siente “vendido” y comprado, vacío, en servidumbre. “Me gusta estar así, bien marcadas las diferencias de edad, contigo en los sitios” (pp.73-74). Se sentía confuso y, a la vez, con la claridad para sentirse necesitado, dependiente y dependido. Cristina le ha dicho muy claramente: “Otras se [gastan el dinero] en gasolina. Yo lo gasto en ti” (p.49). Es claro que Quirós se siente cada vez menos seguro con ella (p.50); incluso se siente “solo e incapaz” (p.51) de nada. ¿Acaso funciona la relación?

“Lo nuestro es claustrofóbico, aquí los dos metidos, mano a mano, al principio, que me digas, bueno... Al principio ya se sabe que no hace falta más que lo que hace falta. Y eso sí, yo soy la primera en reconocerlo. Tú lo que tienes lo tienes muy bien puesto, y me quedé satisfechísima, muchísimas gracias. Ahora, la verdad, César, todo no puede consistir en eso... Estoy ya aburrida...” (p.67).

El niño (Cristina) se ha cansado del juguete (Quirós) porque ya no le satisface, ni le motiva, ni le entretiene. El símbolo sensual, sexual y social va vaciándose de contenido, ha pasado a la caja de los juguetes usados; ya no es válido nada más que para contemplarlo en la vitrina. Incluso, como muy bien apunta y advierte el narrador, el aspecto físico “había también perdido su primitiva preeminencia entre ellos” (p.107). ¿Qué va quedando?

Soledad. Diríamos que la verdadera y trascendental soledad sólo tiene lugar si el otro es inconcebible y no existe un ego capaz de afirmar esto. Eso pasa a cada uno de ellos, cada vez menos conciben y reconocen al otro; los e-gos de los dos se han encerrado en sus caparazones. Por eso Quirós se siente solo, desazonado, alejado de Cristina. Entre los dos hay una “mortuoria falta de interés” (p.106). Hay una razón que explica esa situación, al menos en Quirós: “se había acostumbrado (muy rápidamente por cierto) a ser objeto de una continua y siempre renovada atención al charlar con Ortega” (p.106).

En cuanto al mundo homosexual, la tesis era que entre Quirós y Ortega había una relación indigna, inmoral, y degradada. ¿Por qué? M. Buber indicaba que cada relación está determinada por la naturaleza del diálogo. Cuando un “yo” se relaciona con un “tú” se inicia una relación de igual a igual; una relación intersubjetiva y recíproca. Por el contrario, cuando un “yo” se relaciona con un “él” como un ello, ese él queda reducido a objeto, el cual queda desvalorizado, y usado por ese yo. Desde esta perspectiva antropológica filosófica, ¿cómo es la relación entre el “yo” Quirós y el “tú” Ortega? ¿Qué tipo de diálogo hay entre esas dos entidades? ¿En qué se apoya esa relación, si la hay?

E. Levinas enseña en su filosofía del otro que toda intersubjetividad lleva consigo una ética. Hay una dimensión axiológica en toda intersubjetividad. Desde un a priori, la relación entre Quirós y Ortega, desde un principio, es falsa; está viciada. Por tanto, hay una falta de ética entre los dos, y una dosis de malicia inhumana. Porque el uno, Quirós, entiende al otro, Ortega, como un potencial económico. El otro, Ortega, percibe al otro, Quirós, como un potencial sexual. De hecho, Quirós va abriendo paulatinamente el apetito sexual a esa conciencia amordazada, dormida, durante tantos años, que desea una cosa, la que tiene ahora, y se manifiesta como lo contrario. Biswanger defendía que el cambio y el crecimiento entre los seres humanos eran posibles cuando se apoyaban en una relación basada en la reciprocidad, apertura y franqueza. Cuando se daba lo contrario, se daba el decrecimiento, cuyas bases eran la individualidad, la cerrazón, y la falsedad. Desde esta perspectiva, la identidad de cada uno de los héroes de esta novela no se sostiene ni es sostenida por ninguno de los dos porque no se transforma ni transforma, no se incrementa ni incrementa la relación porque el otro no es otro, sino lo otro. Ortega entiende a Quirós, en tanto en cuando va desarrollándose la novela, como esa amenaza sartreana a su libertad. Porque Quirós impacta fuertemente sobre la subjetividad de Ortega, el cual queda afectado en todo su ser. Diríamos que Ortega, ante el espejo Quirós, desarrolla ese *cógito* cartesiano de una autoconciencia: soy lo que soy, gracias al otro, Quirós. Y éste también, de alguna manera, desarrolla su autoconciencia pre-reflexiva desde la otredad de Ortega. Ambos se despiertan las conciencias

hacia el otro, desde ese otro diferente a mí, y desde ese dulce estar con el otro. Solo que la mirada de cada uno es diferente.

Pombo, merced a cierta inmoralidad en las pretendidas relaciones gays, denunciaba allá por el año 2005 en el “Prólogo” de *Contra natura* “la superficialidad” y la “trivialización” (2005:560) de la vida gay y sus efectos. *Todos los parques no son un paraíso*, escribió Roig Roselló (1977) en su día, levantando enormes ampollas entre propios y extraños a causa de lo que decía. Y por analogía, tampoco todas las “relaciones”, o pretendidas relaciones, son un paraíso, pues en muchas ocasiones se convierten en infiernos, que diría Sartre en la atierra, como no los son los parques de Roig. La relación entre Quirós y Ortega es fuente de mal, de malestar y de maldad. Y por tanto es fuente de infelicidad entre las partes y por las partes. La historia de esta infelicidad de sus personajes es consecuencia de la dominación y del sometimiento entre las partes; de los miedos, de las muchas y malas comunicaciones y de los patológicos egoísmos. ¿Es acaso una pincelada futurista de la sociedad que iba emergiendo en España? A nuestro juicio, sí lo es. Como también es, coincidiendo con Fajardo, la historia de un “caso extremo de amor propio herido” (2009:) entre las partes; una historia de dominación y de sometimiento; y una historia de irse dejando en brazos, en la voluntad, del otro olvidándose de uno mismo. Es decir, una especie de kénosis radical hasta llegar al fondo del vaciamiento total. Nosotros así lo creemos y lo defendemos. A saber.

El lector encuentra en *Los delitos insignificantes* dos vidas, dos maneras de *ser*, dos formas de *estar* en la vida, y dos formas de *hacer frente* a la vida, formas muy diferentes y diferenciadas. Y dos posturas éticas también opuestas: una heterónoma (Ortega), otra, autónoma (Quirós). Es decir, desde la perspectiva heideggeriana, ser-en-el-mun-do, como posibilidad y como realidad. ¿Cuál es la posibilidad? ¿Cuál es la realidad de Ortega? Una latente homosexualidad, una vida anodina, y vacía, no ha encontrado un tú que le haya hecho salir de sí y mostrase (epifanía) como tal. Vive de su trabajo y con sus ilusiones. ¿Cuál es la posibilidad de Quirós? ¿Cuál la realidad? Un joven guapo y vivales, parado, con pocos o ningún deseo de trabajar, que vive de su físico y de su cuerpo y con él; vive de las mujeres y de los hombres que salen en un día de suerte, errabundo por las calles de un Madrid bullicioso. Un prostituto. Una emergente conciencia homosexual (Quirós), frente a una latente conciencia homosexual (Ortega). A lo largo de la relación Quirós articulará su orientación de tal manera que se convertirá en dominador, cuando con Cristina era el dominado. Ortega pasará en esa relación a ser el dominado. En estas coordenadas, ¿dónde radica el mal, la perversión, la degradación, en estas relaciones?

En la narración de Pombo cuando un “yo” irrumpe en la vida de un “tú”, la vida de éste queda alterada y modificada intensamente. Recuérdesse

el cambio tan notable y sustancial en la vida de tío Eduardo con la irrupción del lenguaraz Ignacio. Eduardo pasa de una existencia anodina y plana a un día a día alegre, narrativo e ilusionante. En esta historia de ligues callejeros, prostitutas y maduros de la vía madrileña, irrumpe también en la vida del maduro Ortega otro joven lenguaraz de una manera sorprendente y provocativa, César Quirós; y a la vez, el maduro Ortega en la vida del joven Quirós. Dos dialécticas diferentes, distanciadas, sustancialmente opuestas. Para éste, Ortega se presenta como un ente significativo: “Es más interesante hablar con usted que con mi novia...” (p.11). Para Ortega, el significado está en la figura del joven, de “[...] bellos ojos mediterráneos”, que “brillaban negros, amables, como en una foto de guía turística” (p.5). Para el joven Quirós, el maduro está lleno de contenido, su palabra no solo denota, sino también connota, por eso es motivo de atención. Para el maduro Ortega, el atractivo joven es semejante a otro icono de belleza: “un botones de un hotel de Sitges” (p.5). El joven Quirós queda encantado de la dialéctica del maduro Ortega, por eso con él se sentía agusto, y “estaba encantado” (p.6). Sin embargo, Ortega creía que “su papel aquella tarde era muy fácil de representar. Y muy satisfactorio. Un hombre maduro con, todavía, mucha juventud, con ilusiones” (p.6). En esta situación, el lector es informado sobre la situación emocional de cada uno de los personajes con el otro, y sobre la situación creada.

“Aquello era fascinante. Los dos pensaron: esto es fascinante. Ortega se sentía confortablemente adulto. Quirós, audazmente, aniñado. Todos los datos, incluso los no dados, los posibles, resultaban a la vez presentes. Una verosimilitud trivial, vespertina, inefable” (p.8).

“Todo, aquella tarde, era cuestión de tonos, de impulsos. Un acontecimiento estrictamente musical” (p.9).

El narrador presenta la trama del encuentro entre Ortega y Quirós como una pieza de teatro. El lector se encuentra ante un escenario donde se representa una obra: la existencia de dos personajes, en un momento puntual de su devenir histórico, en un momento crucial de su existencia psicológica, y en un estar desde una perspectiva espiritual. Los actores están enmascarados; la verdad, la autenticidad, ausentes. Los *dramatis personae* inician la representación de sus papeles existenciales, devenir narrativo, enmascarados. Se ocultan al otro y ante el otro. Tal es así que en el encuentro entre Quirós y Ortega, éste vive el encuentro como una representación de una obra. Todo se desarrollaba como ese fluir temporal y fluvial heraclitianos donde:

“todos los efectos especiales estaban dando resultado. No hacía falta esforzarse. Sólo dejarse ir. Dejarse llevar por la conversación. Como una noche afortunada en casa, sentado ante su máquina de escribir, en su séptimo piso, en primavera, a finales, escribiendo de un tirón un relato. <Ese terrible esfuerzo y la alegría de ver cómo la historia iba desarrollándose ante mí, cómo iba avanzando sobre las aguas>. [...] Ortega] se sentía inspirado aquella tarde. ¿Habría llegado tal vez aquella tarde la inspiración por fin, la buena suerte? (p.8).

Vanidad de vanidades indica Cohélet (Qo 1,1) para denunciar el mundo que había visto y vivido, dónde todo es una representación y apariencia vana; dónde abunda la mentira²⁶⁹ y la mala fe. Todo es vanidad. Ya el gran Shopenhauer retrata con maestría la sociedad que vio y vivió, como Cohélet, y la calificó de mascarada, a través de lo que él denominaba “gran mascarada del mundo civilizado”. Porque allí —indicaba el filósofo— hay gentes de todas las clases, desde frailes y sacerdotes, pasando por filósofos y soldados, hasta terminar con los doctores y abogados que hacen y dicen lo contrario a lo que piensan. Y el semiólogo italiano U. Eco ha defendido la ciencia de los signos, semiología, como aquella disciplina que estudia *todo aquello que puede usarse para mentir*. Es decir, la semiótica sería una disciplina que teoriza sobre la mentira; una teoría sobre la no verdad.

El mundo de esta novela *Los delitos insignificantes* lleno de mundos, también recoge en él y en ellos no solo la vanidad, sino también la mentira y la mala fe como sustento de pobreza y de carencias; en la pluma de Pombo: insustancialidad. En la nuestra: mal en abundancia. Y en las conciencias de estos entes narrativos, cómo no, entes morales, ellos recurren también a la mentira para sustentar su apariencia y relación, amén de sustentarse en sus pobres y debilitados egos. La mentira se convierte en euforia, al principio, como las drogas, después, disforia.

La mentira, por tanto, es un fenómeno social muy antiguo, un fenómeno individual más todavía. En la mayoría de las culturas abominable, pero en otros más, aceptada. Porque como muy bien aseveró Terencio, es la verdad y no tanto la mentira la que engendra odio la mayoría de las veces.

La reflexión epistemológica sobre la mentira y la verdad hoy va enfocada en varias vertientes. Desde los postulados de la modernidad, la mentira vulnera la libertad y la autonomía de la persona que miente, así como de la persona que se le miente, porque es presentada otra realidad a la verdadera. En esta perspectiva epistemológica, la mentira es motivo de reflexión desde el aspecto biológico, preguntando si ¿es el ser humano un mentiroso por naturaleza? A cuya hipótesis hay que contestar, según esos estudios, que

²⁶⁹ Cfr. Vattimo, G., *Adiós a la verdad*, Barcelona, Gedisa, 2010; Catalán, M., *Antropología de la mentira*, Madrid, Taller de Mario Muchnik, 2005.

sí. Mentir ha traído al ser humano beneficios filogenéticos y sociales. Los postulados psicológicos aseveran por qué y para qué miente el ser humano. ¿Es más a través de la mentira? ¿Hay miedo y se combate tal con la mentira? Y desde los postulados filosóficos, en concreto, desde la variante religiosa-moral, la mentira es la encarnación del mal. Para el judeocristianismo, la mentira aleja al hombre de Dios, no solo de corazón, sino también de boca (cfr. Pr 6,17; Ap 22,15). V. Hugo ve la mentira como una forma demoníaca (*Los Miserables* I,VIII, I).

[Quirós] mintió ... aquella tarde” (p.9), como lo hace Ortega a lo largo de la novela (pp. 82 y 86). Y como lo hacen los dos protagonistas de la novela al final de la secuencia veintitrés: “Se separaron riendo los dos, envueltos cada cual en su propio entramado de deseos y trampas” (p.111). Parafraseando a Ambrosio de Tréveris, Ortega y Quirós serían dos personajes *mendaces* y *simuladores* ya que ambos se engañan, se falsifican ante sí con la palabra, después, de otra manera a lo que sienten a través de los actos. La persona *mendaz* recurre a la palabra para engañar; la *simuladora* recurre a los actos. El ser humano engaña mediante estas dos formas. Y surgen las preguntas: ¿Por qué miente el hombre? ¿Para qué? ¿Por qué se mienten Quirós y Orte? ¿Para qué se mienten?

El hombre recurre a la mentira para enmascarar una realidad adversa, bien interna, bien externa y, sobre todo, para ocultar su realidad. La mentira ayuda a huir de uno mismo recuerda Sartre. Se miente para conseguir una ventaja sobre alguien u obtener un beneficio. A través de la mentira se intenta controlar la conciencia del otro y el comportamiento.

“Hemos quedado en ir al cine a la última sesión... [indicó Quirós]
“– [...]¿A qué hora habéis quedado? [Preguntó Ortega]
“–En Callao a las diez –mintió Quirós, que no había quedado con Cristina, su novia, aquella tarde” (p.9).

Quirós no es veraz con Ortega. El joven ha presentado una imagen de sí manipulada ante el mayor. Se apoya en un distractor: la novia, que actúa como encubridor de sus pretensiones: ligar con Ortega, y sacar dinero. Es decir, el joven varón ha recurrido al imaginario del género y de la fuerza que todavía arrastra ese género, la mujer, social y emocionalmente en ese momento, para conseguir sus propósitos: engañar. ¿Cuál es el símbolo? Soy viril, tengo novia. ¿Cuál es el significado? La orientación que tengo y manifiesto es heterosexual. No soy homosexual; soy un varón muy viril. Pombo ha puesto de manifiesto un motivo muy frecuente en el mundo homosexual: la imagen, la juventud y la dialéctica, tres elementos importantes dentro del mundo de las relaciones humanas, homosexuales, y de seducción.

En la actitud de Quirós se percibe una voluntad de engañar (*voluntas fallendi*). Está falsificando una situación; y, con esa impostura deliberada, está induciendo a error a Ortega. Éste se convierte en víctima. Desde ese engaño, verbal, Ortega no es capaz de barruntar la intención del joven. Ya advierte el joven que él “ape[a] lo que sea, el tratamiento y lo que sea...” (p.11) con tal de seguir adelante.

“Una mentira impulsiva que parecía pertenecer a la urdimbre de todo aquel diálogo como una simple pieza justa de un redondo conjunto viviente. Una mentira que, al ser parte de una nueva totalidad verbal, imaginaria, no era tal mentira, sino más bien parte de la verdad que transcurría al fondo. Había a que seguir a toda costa. Y que había a que seguir y no más bien irse les parecía a los dos, en aquel instante, imperativo” (p.9).

*“[...] Esto no puede quedar así... [contestó Ortega];
“–Esto no puede quedar así –repitió Quirós” (p.12).*

Se miente muchas veces para salvar la imagen propia por vergüenza. La intención de Quirós no es presentarse con una intencionalidad económica clara, sino llegar a ella por otro medio: la genitalidad. Y para lograr esos objetivos, se hace el contradicho: “*¿Have you got the time?*”, con la víctima – Ortega– muy seleccionada para ir seduciéndola poco a poco y conseguir los fines predeterminados. Hay una imagen muy erotizada, cuya función narrativa es proléptica, que indicaría los estados de ambos, la intencionalidad del joven, y de cómo va transcurriendo el encuentro y a dónde irá. La carga semántica sexual de algunas palabras, es notoria. Estas categorías semánticas como: “sacar su paquete”, “dejar sus paquetes”, “primera calada”, “sonreír”..., además de las marcas de los cigarrillos, los cuales denotarían también un estado y una situación existencial.

“Ortega sacó un paquete de Ducados. Quirós sacó un paquete de Fortuna. Los dos dejaron sus paquetes encima de sus respectivas mesas. [...] Ortega sonreía al expulsar el humo de su primera calada. Quirós sonreía sin querer, como en vano, velozmente de regreso a sus dieciocho, con casi veinticinco” (p.7).

Y como creemos que Pombo no pone ninguna palabra ajena a la situación sino que deja todo atado y bien atado, analicemos estas oraciones. Dos sujetos diferentes, con estados y situaciones diferentes, con dos complementos del nombre diferentes, y cuya connotación es también muy diferente. Pero al final se complementan. A saber.

*“Ortega sacó un paquete de Ducados.
Quirós sacó un paquete de Fortuna.*

Ortega, como se ha indicado líneas arriba, es un maduro, acomodado, con trabajo, que le permite vivir con cierta holgura; diríamos que tiene la vida hecha. Fuma *Ducados* es decir, una marca sencilla, que connota un cierto estatus social. Pero *Ducados* tiene otras lecturas, con otros significados, cuya lectura no creemos que sea inoportuno hacerla. *Ducados* hace referencia a una moneda en curso en la República del Véneto hacia el siglo XIII. Esa moneda en sus dos caras está representando al César y a Dios. Al Doge y a Jesús. Lo temporal y lo espiritual. Ortega tiene esa doble dimensión, como el Doge, de ser hombre temporal y espiritual. El Doge está arrodillado, orando, ante San Marcos. Ortega, poco tiempo después, se arrodillará ante Quirós en una situación erótica. Entedemos que hay cierta correlación en el uso de tal simbología. Y Luis de Góngora, en el poema *Verdad, mentira* también dedica unos cuantos versos a esa moneda, satirizando el poder que tiene de corromper.

Quirós saca su paquete de *Fortuna* y lo deja encima de la mesa. Si recurrimos a la mitología, Fortuna era la diosa romana relacionada con la suerte, buena o mala, y con lo fasto, amén de la fertilidad. Era también símbolo de capricho y de la arbitrariedad²⁷⁰. Es decir, a nuestro juicio hay correlación entre esta marca de cigarrillos española, y el simbolismo que lleva consigo tal nombre. Quirós tiene suerte al encontrar a Ortega –*ducados*–, que se convierte en un remediador de su situación económica. Ortega encuentra esa *fortuna*, un tú con el que tanto había soñado estar algún día. Luego la *fortuna* es apara ambos, solo que de distinta manera. Por otra parte, Quirós es un héroe fértil, muy activo sexualmente, su edad se lo permite: veinticinco años. Representa la vitalidad para Ortega, ya en fase declinante por su edad. Y por supuesto, Quirós es también signo del capricho y de la arbitrariedad existencial. No acaba de ordenar su vida.

Entendemos, por tanto, que estas oraciones no están redactadas al azar, ni al albur de un momento, sino que están bien pensadas, calculadamente medidas, y oportunamente utilizadas. Una vez más, y de otra forma, Pombo expresa dos mundos diferentes y diferenciados.

Después de estos análisis, estamos en condiciones de afirmar que el fin último de Quirós en el encuentro, conversación, y futura relación con Ortega, es el postulado económico.

En esta fenomenología de la mentira vemos que la relación entre Ortega y Quirós se va construyendo cada vez más en la falsedad. Ésta es la

²⁷⁰ Cfr. Voz: “Fortuna” en Chevalier, J./Gheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, p.507.

argamasa de sus encuentros, conversaciones, pretensiones... La secuencia doce (pp.55-64) es un ejemplo más de la construcción falsa de una amistad y de un proyecto común. Quirós y Ortega llevan un tiempo saliendo. Se citan y encuentran en la casa del adulto. Empiezan a conversar y a manifestar sus sentimientos. El lector percibe cómo va emergiendo en Ortega ese pesimismo metafísico que caracteriza al autor Á Pombo. Por el contrario, el lector experimenta ese vitalismo nietzscheano que exhala Quirós. El Super Yo – Ortega– frente al Ello freudiano –Quirós–. Ortega va apareciendo como hombre ético²⁷¹, el cual insinúa a Quirós –el hombre estético– que puede ir a su casa cuando quiera, su casa es como la suya. El ingenuo Ortega se hace ilusiones, sin darse cuenta de las tretas del joven chaperó. “A lo mejor contigo, viéndote por aquí, me vuelve a venir la inspiración, la gana de escribir...” indica el cada vez mas seducido Ortega (p.64). Sin embargo, el astuto Quirós deja caer con cierta ambigüedad, “pero a lo mejor acabas liándote...” (p.64), amén de sacar el rol viril para que no haya malos entendido, aún cuando no sea verdad.

“Yo, o sea, no he tenido una relación así, no sé cómo explicarme, con ningún hombre...”

“– ¿No has tenido amistad con ningún hombre?”

“–No tengo amigos íntimos, o sea, hombres. Eres tú el primero. Bueno, o lo puedes ser, si tú quieres...”

“–Tenemos que volver a hablar de todo eso. ¿Eh? ¿Qué te parece? Es un tema importante...”

“–No sé –mintió Quirós–. Es la primera vez que me lo planteo, francamente...” (p.64)

La mentira de Quirós es fruto de esa seguridad que le da tener ya en sus garras a la presa, seguridad que le da, además, su porte. Quirós sabe que Ortega le desea, hasta que le necesita, e intuye también que le va dominando. Por el contrario, Ortega ignora que se está convirtiendo en presa y que ya está en las garras del depredador. Hay una lucha en su interior entre estar con el icono que tantas veces había deseado, ahora real, y el pánico de sacar sus sentimientos a la luz y vivirlos, expresarlos, materializarlos. Consecuencia de esa ambivalencia emocional, Ortega también miente; se miente, y miente a Quirós. Hay un mecanismo de defensa evidente.

En la secuencia dieciséis (pp.84-91), Ortega y Quirós se encuentran otra vez. El lector percibe cómo se atraen. Ortega “se había resignado a que

²⁷¹ Este hombre ético terminará de construirlo Pombo en la novela *Contra natura*, en la figura de Paco Allende. Ortega es un esquema muy simple de la gran estructura que será Allende. Por ejemplo, en esta secuencia, Ortega va apareciendo como ese hombre ético-moral cristiano, hombre virtuoso, que practica la caridad; el ágape cristiano. Ortega ofrece su casa como el padre misericordioso de la parábola del Hijo pródigo (Lc 15,11-32)

Quirós no le llamara”. “Resignar” tiene numerosas acepciones en el diccionario de la RAE. De todas ellas, creemos que la primera: “Renunciar a un beneficio...”, y la cuarta: “Conformarse con las adversidades...” responden mejor a la situación, estado y aspiraciones de Ortega. En su dimensión sustantiva, “resignación”, es decir, “entrega voluntaria que alguien hace de sí poniéndose en las manos y voluntad de otra persona” (RAE), complementa la situación de ese estado psicológico en que está Ortega. A saber. Quirós se ha convertido en un “beneficio” par Ortega. Es fuente de deseo, fuente de esperanza, y fuente de placer. Y, a la vez, fuente de sentimientos encontrados. Querer y no querer. Después, Quirós ya es parte de Ortega, de su conciencia, le desea, desea su presencia. Por eso, la ausencia del joven es vivida como adversidad por Ortega. En el fondo de esta situación de necesidad, Ortega ha perdido ya parte de su voluntad a favor del joven. Se ha convertido el joven en una necesidad para él. De hecho, después de unos días sin verse, una tarde, al salir de una de las cafeterías de Abascal, indica el narrador, Ortega ve a Quirós. “No había manera de evitarle”. Y muy placenteramente, el narrador, confidencialmente, indica al lector: Ortega se ve arrastrado hacia lo inevitable: sus emociones atadas, ahora, sueltas, convertidas en placer.

“Y en cualquier caso, Ortega no lo hubiera hecho aunque hubiera podido. Era sentirse arrastrado sin más hacia lo inevitable: una sensación, en aquel momento, placentera” (p.84).

Como indica Aranguren en el “Prólogo” de *Relatos sobre la falta de sustancia*, Ortega experimenta ahora, interna y externamente, ese dulce estar con el otro. “Se sentía mejor que nunca”. Sin embargo, tiene miedo de expresar tal estado. Y se hace presente en su conciencia” el “demonio de la cautela”; “la reserva cautelosa”. Por eso pensó que “no debía de haberlo dicho” que se sentía bien. Entendió que Quirós “lo interpretaría mal, aunque no sabía en qué sentido” (p.86). El Super Yo de Ortega es tan fuerte que no le deja ser quien verdaderamente es y desea. Ortega se convierte para sí en el propio verdugo. En el fondo aparece la culpa y el remordimiento de hacer algo censurable, punible, y, por tanto, algo que hay que reprimir. Ortega reacciona con el mecanismo de defensa de la apariencia, además de mentir, para evitar hacer frente a sus sentimientos, hacer frente a su verdadera realidad.

*“–Perdona que no te telefoneara el otro día [indicó Quirós].
–No esperaba que telefonearas –mintió Ortega–. Además, estuve toda la tarde fuera de casa”.*

Ortega se miente, al mentir a Quirós, y miente al otro. El lector sabe que no es cierto lo que dice Ortega. Esta diciendo todo lo contrario a lo hecho, vivido y sentido. Pombo hace cómplice al lector de esta situación falsa. El único que no sabe de verdad qué ocurre es Quirós. Los demás: narrador, lector y Ortega, son copartícipes de cuanto ocurre.

¿Saben los dos por qué quieren estar juntos? ¿Saben los dos que se mienten? Quirós deja bien claro a Ortega: “contigo me siento valorado, apreciado... O sea, como Dios” (p.113). Y Quirós sabe en su yo más profundo que con Ortega, “está siendo atendido, apreciado, casi *degustado*” (p.111). Por eso, y en múltiples circunstancias, Quirós sabe que con Ortega, la única preocupación que le queda es “estar a la dulce altura dialogante de las circunstancias” (p.112). ¿Cinismo? ¿Desvergüenza?

Ortega no va a la zaga con el muchacho. “[A] mí me anima que te anime”. De alguna manera Ortega también se siente valorado por el joven. Y aquí, Ortega es veraz con Quirós: “Es un gran éxito, créeme, después de tantos años, ser capaz de animar a alguien” (p.113). Ortega hace una confesión terrible, confesión que manifiesta una pobre imagen de sí, una falta de confianza en sí total, y una desvalorización total. Para un depredador como Quirós, esa confesión resulta peligrosa.

“[...] estaba convencido de que mis cosas a nadie le interesan, mi manera de ser, que no podía ya servir de estímulo a nadie porque no soy capaz de animarme a mí mismo...” (p.113).

Léase el tono negativo, desesperanzado, falto de sentido de Ortega. Manifiesta un yo encerrado en sí, es un giróvago, da vueltas y vueltas sobre sí mismo, sin ser capaz de salir de ese círculo que le ahoga. J. A. Marina dice que hay personas “empantanadas”. Ortega es una de ellas.

¿Cuál es la realidad de toda esa realidad? “Los dos sabían por qué” estaban juntos, por qué se mentían, y por qué deseaban seguir juntos. “Saberlo les unía” indica el narrador. Hay una diferencia. La visión que tiene Ortega es imple, desacertada, ajena a la verdadera realidad. Según él, “porque se amaban” (p.113). No así para Quirós. Según él, porque “le amaban”. “Siempre que le amaban [–pensaba Quirós–] se había sentido igual: satisfecho y frío como un témpano” (p.113).

Al final, el narrador presenta al lector una escena de emergencia de conciencia, recuerda a las escenas de *La Celestina*, cuando Celestina, Sempronio o Pármenas se acusan internamente, desconfían uno del otro, o fingen sentimientos que no viven, tienen o sienten. Aquí ocurre lo mismo con los dos entes morales. Hay una fenomenología de la conciencia y del pensamiento, contadas a través del estilo indirecto, grandiosa. El narrador hace

cómplice, una vez más, al lector (espectador) de esta representación existencial dramática.

“Era como una confesión. Ortega pensaba: <Se echa en cara todo eso para ponerse peor de lo que es. No quiere engañarme.> Y Quirós pensaba: <Le estoy engañando sin querer. Queriendo y sin querer. Porque le estoy diciendo la verdad. Pero es una verdad que no puede él ver como verdad... Está atrapado. Y por eso me siento bien aquí, porque soy dueño de la situación>” (p.114).

Este análisis fenomenológico de la conciencia de los dos pone de manifiesto, por un lado, que Ortega percibe a Quirós no muy bien; más bien mal. Ese “... para ponerse peor de lo que es...” es muy significativo. ¿Acaso Ortega es en el fondo un masoquista? Porque si percibe que Quirós es malo, no tiene mucho sentido seguir con él. Y a la vez, Ortega vive sentimientos ambivalentes. Ve a Quirós con limpieza de corazón: “no me quiere engañar”. ¿Hay ingenuidad en Ortega? Parece que Quirós tiene razón cuando piensa de Ortega que “Yo le ocupo la conciencia, yo soy el final de su conciencia, el fondo sin luz de sus sentidos” (p.114).

Quirós tampoco acepta a Ortega. En el fondo de su conciencia, yo profundo, desprecia a Ortega. Porque le percibe débil, mojigato, pueril... víctima de sí mismo, y por eso mismo, víctima en potencia. “[Le] chocaba a Quirós que un hombre de la edad de Ortega se dejara atrapar tan fácilmente” (p.131). Por esa y otras razones, en el fondo de la conciencia del joven, Ortega “le inspiraba un cierto desprecio” (p.131)²⁷². Estamos de acuerdo con Fajardo en que en tanto Quirós va conociendo a Ortega, el joven se mueve más sigilosamente hacia el dominio del adulto. El sentimiento de ¿desprecio? ¿conmiseración?, que aparece en la secuencia octava es significativo. Quirós se mete en la ducha de su casa, mientras piensa que después de la siesta “[...] se iría a las siete a la Gran Vía a ver a Ortega. Pobre Ortega” (p.40).

Cuando Ortega no accede a los deseos eróticos de Quirós, el joven, airado y contradicho, recurre al dominio a través de la violencia dialéctica, psicológica, física y al chantaje, ejercicio común entre muchas parejas asimétricas de homosexuales.

“–Dame veinte mil pesetas, maricón, o te mato –Quirós le sacudía la cabeza. [...]

“–¿Qué cuánto quiero, hijoputa? Lo que tengas. Quiero todo. ¿Tú qué te crees? ¿Qué te has creído? El talonario. La cartilla. A ver dónde lo tienes. ¡Te voy a dar un palo que te vas a acordar la puta vida, maricón, marica!

²⁷² Advierte el narrador que “Quirós, dicho sea de paso, había sido educado en el desprecio como otros lo son en el amor o en la angustia y era, por consiguiente, propenso a menospreciar y a despreciar”, en Pombo, Á., *Los delitos insignificantes*, o.c., p. 131.

“[...] Te doy un cuarto de hora. Si a las nueve y cuarto no has salido, se entra todo Dios de que eres marica... No vuelves a pisar esa oficina...” (p.189).

De acuerdo con Overesch-Maister, es el miedo de Ortega, y es en ese miedo intuido por parte del joven, en el que se apoya Quirós para perpetrar sus fechorías. Y es el miedo en que se apoya toda esta situación. Ortega tiene miedo a ser descubierto y ser condenado con pena social. La sociedad española de 1982 todavía veía con recelo ese comportamiento sexual como una forma más de vivir la sexualidad. Al contrario. Es todavía un estigma, por eso Ortega evita por todos los medios ser llevado a él. Coincidimos también con Overesch-Maister en que Ortega vive esta experiencia como una situación incómoda y desagradable no solo desde el punto de vista social, sino también desde una experiencia religiosa. El hecho de negarse a un encuentro erótico-genital con el joven compañero, a nuestro juicio, responde más al sentimiento punitivo-moral de pecado —la pena del pecado²⁷³—, que al social. Creemos que el comportamiento social y moral de Ortega en toda la novela responde a una educación religiosa cristiana. De hecho van surgiendo en él comportamientos morales cristianos como la caridad, la generosidad, etc.

Pero la mentira no solo está presente en las parejas Quirós-Ortega, Quirós-Cristina, sino también en otras como Quirós y Doña Teresa, su madre, amén de Ortega-Hernández. Con esta focalización, a nuestro juicio, Pombo viene a significar que el mal es universal y afecta a todos, porque cada uno, a su manera, contribuye a crearlo y a expandirlo con su ser y hacer. Esa parcela de mal metafísico es producto del ser humano, de cada uno, creado en el corazón por múltiples razones, como bien demuestra Fromm en *El corazón del hombre: su potencia para el bien y para el mal*²⁷⁴. Existe, por tanto, a juicio de Fromm, una capacidad innata en el ser humano de destruir; la mentira forma parte de esa destrucción humana, y de practicar la violencia, y todo ello pone en cuestionamiento la verdadera naturaleza del hombre como ser humano. Pombo, a su manera, viene a corroborar tal postulado.

Las relaciones entre madre e hijo también están marcadas por la mentira. Miente el hijo a la madre. Y miente ésta al hijo. Doña Teresa miente para ocultar un pequeño *affaire* a su hijo. No había sido sincera con su finado esposo, al cual lo tenía como “muy bueno, todo lo que se diga es poco, pero “pelma, pelma, pelma”; sin embargo, en cuanto a la limpieza, “sólo con lo limpio ya me tenía frita” (p.38). Ahora está cansada. Entre la asistente,

²⁷³ Cfr., Overesch-Maister, “Ecos de la alienación en las novelas de Álvaro Pombo”, o.c., pp.61-62.

²⁷⁴ Cfr. Fromm, E., *El corazón del hombre: su potencia para el bien y para el mal*, Madrid, F.C.E., 2008. También estudia esta característica en otra obra interesante, *Anatomía de la destructividad humana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Quirós, y toda la casa, según ella, “me tienen hasta el moño” (p.38). Sola, cansada de “todos”, su corazón todavía está por querer... Teresa guarda silencio; miente a su hijo. ¿Tiene miedo de él?

“Quirós se había vestido entre tanto. Salió al pasillo. Entró en la salita. Su madre, en bata, le dio un beso. Eran las diez y media de la mañana y doña Teresa dijo que tenía que salir de inmediato a la compra. Quirós vio claramente que no tenía gana de dar en aquel preciso momento explicaciones” (p. 40).

Parece que los entes de la narración con los que entra en contacto Quirós la verdad les da miedo. Para verdades ya tienen suficiente en el día a día. Quizás tenga razón Cristina cuando advierte a Quirós acerca de que no quiere saber nada verídico de él:

“Cuéntame la verdad como si fuera algo que inventas, engañándome, ¿no te das cuenta de que no quiero saber nada de ti que sea verdad? Si lo que vas a contarme es la verdad, entonces arréglatelas para enturbiarla, hazme sentir que me engañas un poco y que me mientes” (p.176).

Con Hernández también hay mentiras piadosas y crueles. Ortega tiene sentimientos ambivalentes. ¿Se ve reflejado en él? ¿Se tiene lástima en el fondo de su yo y la proyecta en Hernández? Parece que sí. Intenta hacer con Hernández lo que no se atreve hacer él.

El lector sabe que en el fondo de su yo, Ortega siente “una sensación de repulsión al contemplarle y de piedad al mismo tiempo” (p.82). Que le percibe como un “desgraciado” (p.83). Sin embargo, emerge en él un sentimiento caritativo: “¿Quién va a tener piedad de él? ¿Qué puedo hacer yo por él” (p.83). Y un sentimiento de culpa: “Si yo fuera verdaderamente generoso, vendría todas las tardes a charlar” con él (p.83). En medio de estos sentimientos encontrados, en ese yo surge la verdad: “no siento ningún interés por su caso”; “no me interesa”. “Mi egoísmo es infinitamente superior al egoísmo de esta pobre criatura indefensa” (p.83). “Todo lo que dice resbala sobre mi conciencia como una pesadilla, que, en definitiva, no me afecta”. La verdad más verdadera es esta: “Sólo le tomaría en serio si llegara a suicidarse” (p.84).

Y el lector asiste una vez más a la representación de un decir sintiendo lo contrario a lo que se dice. ¿Hay una crítica implícita a la religión? Creemos que sí. Por una parte, Pombo pone en la palestra ese platonismo en el que hay una diferencia notable entre lo que se ve, se dice, y la realidad, lo que se hace. Y por otra, creemos firmemente que Pombo, implícitamente, está denunciando esa actitud religiosa farisáica en la que se dice mucho,

buenas palabras, pero en el fondo, no se está comulgando con lo que se dice, haciendo lo contrario. ¿Acaso Pombo tiene presente el fragmento evangélico de Mt (23,1-7) donde se denuncia la hipocresía y la vacuidad de los escribas y los fariseos? Porque los fariseos eran hipócritas, amigos de la ostentación de palabra y de obra con el fin de ser vistos por los demás como justos y observadores de la Ley. Habían reducido la religión a un formulismo exterior. Por tanto, las acusaciones iban contra las formalidades externas en las que hacían constituir la religión. Y en esta situación farisáica está Ortega. Dice lo que no hace él en su vida y consigo mismo. Buenas palabras: “<<Tienes que procurar escribir. Todo esto que me estás contando a mi deberías escribirlo>>” (p.82). Él no lo hace. Y porque dice lo contrario a lo que siente, y se da cuenta de que no hace lo que dice, Ortega, indica el narrador, se avergonzó de dar un consejo que no era capaz de seguir él mismo” (p.82).

Establecidos los móviles de la relación entre Quirós y Ortega, a nuestro juicio, económicos (Quirós) y estéticos (Ortega), ahora toca la reflexión acerca del dominio del uno sobre el otro. La experiencia humana es muy rica en vínculos, y en vínculos de dominación. La dominación une no solo a personas entre sí, sino a grupos, instituciones, Estados. La dominación, por tanto, muestra una profunda significación en la vida humana, y una morfología amplia y rica en la vida e historia humanas.

En la novela que nos ocupa, hay también dominio, dominación, dominador y dominado. La fenomenología nos indica que el dominio y la dominación se dan entre entes dotados de conciencia y voluntad, entes humanos, con déficits, decaimiento. Entes faltos de... susceptibles, por tanto de alienación, destrucción, etc. Entes capaces de entrar en relaciones sociales muy significativas. Y entes morales desarrollándose en un contexto y en un modo de vida concreto y significativo. Es importante también destacar que el dominio y la dominación implican siempre una relación negativa, sobre todo cuando se da entre dos entes humanos, ya que se establece entre ellos una relación asimétrica, donde uno ejerce un poder sobre el otro.

La fenomenología de la dominación se presenta en la vida humana bajo una morfología variada, gradual, en diversidad de situaciones en que la dominación varía según mecanismos de sustitución de los lazos de dominación. La dominación, a su vez, puede ser vivida de modo muy variado por los sujetos dominados, dando lugar a una morfología de aceptación, asunción, o de rechazo, también muy rica.

En la novela *Los delitos insignificantes*, título muy significativo de por sí, el fenómeno de la dominación tiene dos entes de acción: Quirós y Ortega, dominador y dominado. Los entes de acción tienen una situación sociológica concreta: el dominador está parado, no recibe ingreso alguno, no trabaja, vive con y de otras personas, su madre y Cristina, de la cual depende también económica y sexualmente. El dominado vive de su trabajo, banco, autónomo,

en su propio domicilio. Los entes narrativos tienen una orientación psicosexual concreta: El uno, el dominador, es bisexual; el maduro, dominado, homosexual. El dominador manifiesta alta actividad sexual, no solo porque está con una mujer, sino también porque es un buscón en la Gran Vía madrileña. El dominado vive su sexualidad más en la conciencia, en la ensoñación, que en la realidad. Nota muy característica de los adultos homosexuales tanto en las narraciones del ciclo del exilio como en las del ciclo de la insustancialidad. Desde el punto de vista psicológico, el dominado manifiesta una inadaptación emocional y social a su orientación. No se acepta ni acepta la situación. Esta situación psicológica le lleva a un comportamiento socioemocional concreto: ocultación, represión, doblez, introversión. Se detectan carencias de estrategias sociales. Desde un punto de vista espiritual, Ortega vive, tiene carencias de sentido y significado. La religión está presente en Ortega de una manera silente. Se detecta un sustrato cristiano, católico. Este sustrato le plantea en ocasiones conflictos morales, como la culpabilidad. Desde un punto de vista sociológico, no hay un comportamiento religioso.

El dominador, por el contrario, psicológicamente es una persona aceptada por sí. Vive como es, y de lo que es: joven, bisexual, y ocioso. Ser así no le plantea ningún problema social, psicológico ni espiritual. Espiritualmente, Quirós vive con cierto sentido su vida, aunque le falten contenidos. No se plantea nada, sí aspira a algo. Desde un punto de vista religioso, Quirós representa el ser al margen de la religión. No se plantea su existencia. Es ese ser nietzscheano que proclama la ausencia de un referente transcendente.

Por tanto, desde un punto de vista sociológico, psicológico y espiritual hay asimetría. Una asimetría diferenciada y diferenciadora. Esta situación lleva a Ortega y Quirós a echarse en los brazos respectivos por fines diferentes. Uno por el dinero y el afecto, el otro por la estética. El resultado es la degradación, la alienación y la tragedia, al menos para Ortega.

A lo largo de la novela se va percibiendo cómo el uno, el joven se va convirtiendo en dominador, dominando, mientras que el adulto es dominado. ¿Dónde radica la dominación? ¿Por qué se deja dominar una de las partes? Uno de los pilares en los que descansa la dominación es en la psicología del dominado. Ortega en su dialéctica transmite a Quirós, joven perspicaz y sagaz, debilidad, pesimismo; en una palabra, falta de resortes internos. En medio de esa locución vespertina, Quirós espeta a Ortega: “es usted muy pesimista...” (p.10). El joven recurre a la adulación para ir cubriendo esas carencias: “Es más interesante hablar con usted que con mi novia...” (p.11). Quirós usa el arma dialéctica para seducir y convencer al adulto. Tal es así que Ortega le avisa de que es hablador. “Pues tú sí que hablas...” (p.11). Quirós es formalista en el trato. Llama a Ortega de usted. Hay distancias sociales...; es decir, el depredador va calibrando bien el campo de acción y la estratagema para conseguir su fin.

La segunda cita, secuencia tercera (pp. 19-28), sirve para presentarse ambos como un espejo para el otro. Descubren que tienen mucho que decirse, sin embargo, también ocultan mucho. Y a juicio del narrador, que informa puntualmente de todo cuanto sucede y aquello que no sucede a ojos del lector, éste es informado de algo que pasa en la conciencia de ambos.

“[...] llevaban ya una hora hablando sin parar, como si se conocieran desde siempre pero conscientes ambos, como por debajo, como de reojo, a la vez de que no se conocían casi nada y de que todo estaba entre los dos por descubrir. Por hacer” (p.19).

Ortega va comunicando sus miedos y sus fracasos. Quirós se ve reflejado en él. Sin embargo, Quirós irá construyendo su estratagema de conquista sobre ese material de inaceptación, miedo, fracaso, deseos, confusiones, que le va proporcionando Ortega sin darse cuenta. Otra de las carencias que Quirós descubre en Ortega es la obsesión, matizada por el joven: “[...] está usted obsesionado con el fracaso” (p.21).

En esta tesitura, ¿Quién es Quirós para Ortega? En el segundo encuentro, la conciencia del maduro despierta ante Quirós, icono eróticosexual, el deseo de desear. El dominado se siente bien ante el potencial dominador, merced a alguna cualidad descubierta, a su dialéctica y a su físico. Los deseos y los sentimientos empiezan a traicionar a la víctima.

*“[...] le había alegrado advertir en Quirós una inteligencia despierta que, con entera independencia de su buen aspecto físico (Ortega encontraba a Quirós francamente guapo aquella tarde) le hacía valer al muchacho por sí mismo. Y por más que Ortega se recordaba a sí mismo que no debe uno dejarse poseer por una irreprimible alegría, una sobria alegría, **sobria ebrietas**, le poseía aquella tarde” (p.20).*

[...] Ortega pensó rápidamente, como quien piensa a gran velocidad un mal pensamiento, que lo estaba pasando bomba aquella calurosa tarde en la Gran Vía. Mejor que la primera vez, mejor que ayer, y ya es decir” (p.21).

¿Qué efectos le provoca Quirós? La presencia del guapo joven va cambiando al sombrío adulto en un locuaz interlocutor. La vitalidad, la belleza, la fuerza y la locuacidad son los conectores entre los entes foráneos, intrusos, y los entes domésticos o locales. Irrumpen en la anodina vida con tal fuerza que embriagan a la víctima sin darse cuenta. Lo mismo pasa a Ortega en esa situación. Aquella situación era propicia para que la juventud, la belleza, el encuentro, el haber quedado una segunda vez, etc., todo ello hacía que Ortega tuviera la sensación de que todo había cambiado y había empezado una nueva racha; su factum era otro, aspecto que le hacía sentirse

“ebrio” (p.22) y transformado: “no sé lo que estoy diciendo”, “normalmente no digo tantas chorradas todas juntas”; estoy hablando demasiado” (p.22). Ortega se deja llevar de la situación y expresa sus sentimientos: “estoy hecho picadillo...” (p.22); manifiesta cierto recato, hasta tal punto que el joven le reconoce que se “pasa de modesto” (p.22). Y en esa ebriedad y situación paradisiaca de palabra y belleza, llega a expresar la idea que tiene de Dios: “un don nadie”; “el padre de la luz”.

“Dios, en el fondo, es un don nadie... Por eso es tan difícil dar con él... dar con Dios... Es imposible... Excepto quizá con el fracaso, cuando el fracaso nos atenaza como Dios, entonces es quizá posible verle... En el espacio de nuestra capacidad negativa, en la luz de la noche...” (p.22).

Ortega se manifiesta como es ante un joven hambriento de reforzamiento del ego, y herido en su amor propio. En tanto en cuanto habla Ortega va anonadándose, sin ser consciente que en vez de reforzar su imagen ante el joven chaperó, la está desfavoreciendo. La opinión de Ortega es que:

“hablar de uno mismo a tu edad es necesario, es... es en realidad una búsqueda de uno mismo. Lo malo es a mi edad. A mi edad ya no hay nada que buscar, nada nuevo que encontrar. Ya no hay islas desiertas. Es sencillamente autocomplacencia. Debería uno callarse...” (p.23).

La combinación del malestar existencial junto con el emergente homoerotismo en la conciencia de Ortega, forman un cuadro muy significativo tanto para el confuso Ortega, como para el avisado joven Quirós, que percibe la situación, aunque silente; y, por supuesto, para el lector, partícipe de todo cuanto ocurre, informado en todo momento por el narrador. Ha cambiado la situación para todos. Quirós percibe que Ortega ha cambiado; se debate en luchas contradictorias en su fuero interno. El propio Ortega también, los insurgentes deseos de ahora, le superaban. El lector sabe, informado una vez más por el narrador omnisciente, de la situación externa e interna de Ortega. Una situación contradictoria:

“Para Ortega, porque había vuelto a la superficie de su cuerpo una concupiscencia que, si bien nunca le había abandonado (y que siempre, en su fuero interno, había considerado lícita), siempre había logrado subordinar a sus voluntad de guardar las apariencias, su preeminente deseo de parecerse a la inmensa mayoría, vivir en paz su vida gris de bancario, su fracasada existencia literaria. Pero los insurgentes deseos de ahora volvían enfermos de confusión y cobardías. Le venían grandes, le parecían máscaras grotescas que no se sentía en condiciones de asumir. Tras tantos años de vivir apagado, no se sentía Ortega dueño ahora de la intensidad de sus afectos,

que gesticulaban alborotados y como en la afueras de su propio ser, como trajes de una moda excesiva” (pp.191-192).

En esta situación emocional, social y hasta existencial, tan diferente, Ortega ve un haz de luz: Quirós, y una situación: vivir con él, y un peligro: el futuro. Internamente y desde una perspectiva moral no acaba de aceptar la nueva situación que se está dando, esa heteronomía no le deja tranquilo, se barrunta cierta culpabilidad. Sin embargo, y desde un horizonte psicológico, la situación es vivida como fascinante, fantástica e ilusionante. Desde un punto de vista sociológico, un reto. Y desde una perspectiva existencial todo resultaba un tanto confuso para Ortega que se debatía en sentimientos contradictorios.

Convertir a Quirós en su amante y vivir con él –aunque fuera en secreto– le resultaba a Ortega tan fantástico, tan peligroso y tan confuso como alterar repentinamente todo su vestuario o verse obligado a hablar en público o salir en televisión” (p.192).

El paradigma hegeliano del esclavo y el amo puede servir para comprender esta otra historia entre Ortega y Quirós. El primero representa al esclavo y el amor sería el segundo. También lo ha visto así Fajardo (2009). La historia hegeliana del amo y del esclavo comienza cuando se enfrentan dos conciencias, intersubjetividades, dos deseos deseantes. La historia pomiana comienza también cuando dos conciencias, intersubjetividades, se encuentran: Quirós y Ortega. El uno desea encontrar a alguien que le ayude en su situación (Quirós); el otro desea encontrar un tú con el que compartir esos deseos latentes reprimidos. En el encuentro, hay un reconocimiento de deseos mutuos. Como se ha indicado líneas arriba, Ortega se da cuenta quién es Quirós para él: “como una bebida refinada, fría, intoxicante...” (p.19), y qué efectos le provoca esa bebida: ebriedad (p.22); “el segundo encuentro con Quirós le había reanimado mucho” (p.31). Quirós, por su parte, también va descubriendo quién es Ortega. El joven se da cuenta de una cosa: “que sin haber revelado apenas nada de sí mismo, ya lo había Ortega confesado todo” (p.30), y cuáles son esos deseos que desea.

“Ortega se extendía ante él, en imagen y semejanza, como el futuro y como la noche y como un puerto en una narración marinera y portuaria y el olor a salitre y la sumisa lluvia del amanecer chisporroteando en la piel tersa y gris de la rada” (pp. 30-31).

El esclavo hegeliano ha llegado a esa situación porque ha renunciado a parte de sí, a su voluntad de ser, a luchar. En la historia pombiana también. En la secuencia quinta (pp.31-32), secuencia dedicada a la introspección de Ortega, éste no solo se siente culpable de su hacer, sino que, como el esclavo hegeliano, reconoce que “mientras estaba sucediendo [las cosas], yo lo dejaba suceder convencido de que no podía alterarlo” (p.31). En lugar de esa voluntad de ser, se ha abandonado a no ser yo, sino a ser lo que el otro, amo, desee, o lo otro acontezca. “[A]hora que ha terminado ya, sé que hubiera podido hacer que todo fuera diferente” (pp.31-32). Hay una verdad: “[...] que llego ... a una zona de mi voluntad donde tengo que decir sencillamente: no quiero esforzarme más, me canso” (p.28).

En esa metáfora hegeliana el miedo es uno de los protagonistas de la historia y de la acción; hay miedo al otro. Y por tener miedo al otro, hay negación de la vida propia, abandono de los deseos propios, a favor de la satisfacción de los del otro. En la historia de Quirós y Ortega también. Éste barruntando algo, o invadido por el miedo, se dice:

“No acudiré mañana a esa cita absurda. Me debo a mí mismo la dignidad de olvidar este incidente que ha durado ya dos días. Siquiera eso” (p.32).

En el mito hegeliano, el amo tiene deseos de que el esclavo se le someta, le reconozca como superior. En la historia pombiana también. Ortega se debate en sentimientos contradictorios, culpables, “no volveré mañana. Sería absurdo. Sería perjudicial para los dos” (p.28). Quirós experimenta lo contrario: entusiasmo, excitación y cada vez más curiosidad por Ortega.

“Entusiasmado, excitado y curioso, intensamente absorto, como un gato en el aleteo malherido del desdichado Ortega que, precisamente porque no tenía salvación, le pareció a Quirós que era caso único, fascinante. Una singularidad absoluta, un espejo” (p.28).

La conciencia de Quirós es clara: le percibe ya como una presa cazada; no tiene salvación. El narrador animaliza la situación para una mejor comprensión por parte del lector. Desde un punto de vista de conciencias, hay claramente ya un cazador y un cazado. Y Pombo no recurre a la imagen del gato porque sí. El gato es un animal astuto, solitario, silencioso cuando caza. Quirós está demostrando ser un felino astuto, silencioso, solitario, en sus cazas.

La narración va transcurriendo a través de los encuentros, de la interlocución, de la revelación de uno y de la cautela del otro. Y la relación entre los dos, Ortega y Quirós se va enrareciendo. El primero empieza a experi-

mentar los encuentros con malestar; el segundo, cada vez más satisfecho. El primero se va sumergiendo en la duda y en la desubjetivización, el segundo, subjetivizándose cada vez más. El va menguando, el otro creciendo. En la secuencia novena (pp.40-47), el encuentro entre los dos es muy significativo. Ortega va al encuentro inmerso en la duda y en la melancolía, y ¿en la culpa? Quirós, por el contrario, feliz. Éste ha observado en Ortega que apenas le deja hablar, amén de introducir siempre el “yo” comparativo. Por ejemplo. Ortega ha llegado tarde a la cita. Quirós espera pacientemente para sorpresa de Ortega. El narrador advierte al lector, y de alguna manera a Ortega, que “su pasividad [la de Ortega] habitual había topado, al dar con Quirós, con una pasividad aún mayor, aún más refinada y voraz que la suya propia” (p.42). Después de esta advertencia aclarativa y situacional, Ortega proyecta en la conversación ese egotismo patológico.

“Yo también a tu edad fui noctámbulo... Yo... Yo estaba inquieto entonces. Introvertido e inquieto a la vez. Una personalidad muy distinta de la tuya...” (p.43).

Ortega había acudido a la cita dubitativo, culpable, angustiado y ansioso, “sentía la camisa empapada de sudor y una especie de desinterés o de descuido, o de falta de inhibición, análoga a la que se siente en los estados de embriaguez” (p.41). El narrador indica que Ortega se había acostado la noche anterior decidido a no ir a la cita, pensando lo contrario por la mañana, y acabando por “ponerse en camino a la Gran Vía a las seis de la tarde, retrasándose, ... con la esperanza de que la situación se arreglaría sola” (p.42). Ortega va perdiendo voluntad, deja de ser él a favor de Quirós. El narrador recurre a la analogía del mundo animal, donde el escenario es de lucha a muerte entre dos fuerzas asimétricas; la fuerza cazadora del depredador y el animalillo minúsculo que solo le queda la esperanza de pasar inadvertido. Para el narrador Ortega (víctima) va a la cita con “la esperanza vana de un animalillo que se agazapa tratando de pasar inadvertido” (p.42); Quirós, por el contrario, es el depredador que espera pacientemente a que venga la presa, espera con una pasividad aún mayor, aún más refinada y voraz (p.42) que la propia víctima. Quirós advierte a Ortega que es como M. Hyde, cambia de personalidad en la noche. En ella se vuelve “ágil” (p.44). “Es una nueva naturaleza que tiene que ver con el aliento de la noche, con la malicia” (p.44); “lo más inmediato es el latido de la propia sangre, la propia conciencia encabritada” (p.45).

Quirós domina a Ortega. “Estaba seguro de que tendría que venir”, indica Quirós (p.45). Ortega se sorprende de la seguridad del joven. Pero en el fondo sabe que dice la verdad. Por eso pregunta: “¿Por qué?”. Y se le da una

contestación sencilla, casi plana, pero muy cierta para una conciencia espantada: “simplemente vanidad” (p.46), afirmó secamente Quirós. Éste deja confuso a Ortega, sumido en un torbellino de culpa, desazón y turbación. Quirós se ha convertido en una carga, en infelicidad. La dialéctica interna que se origina en la conciencia de Ortega así lo indica.

“¿Es este chico un semejante? ¿Es ésta la lucidez que andaba yo buscando? Porque si fuera así, mis propios defectos me habrían conducido a una final feliz. Y no hay finales felices. Mis propios defectos me han conducido hasta aquí. Pero no hay finales felices. Luego no he dado con lo que estaba buscando ahora tampoco, porque lo que yo busco no existe. O si existe, se parece más a la muerte que a la vida. Pero ahora ya sé que no puedo marcharme tan tranquilo y olvidar estas tres tardes. [...] Lo ocurrido es, sí, un acontecimiento, un milagro. Pero no es fruto del bien, sino del mal” (p.46).

Como diría Fromm, estamos ante un ente necrófilo; un ente con ideas suicidas. Un ente moral con una vida sin sentido y sin voluntad, dejando que las cosas se arreglen por sí solas (p.42). Hay en la narración una prolepsis de la situación que encontraremos al final de la novela: suicidio. Ortega está sumergido en el más absoluto nihilismo, casi al ras de la kénosis total. ¿Acaso Ortega indica la existencia de un *factum* existencial que ordena las vidas? ¿Acaso está indicando que ya es demasiado tarde para cortar la situación? ¿Ve la muerte como un final único? Si se percibe en la conciencia del adulto y contradictorio Ortega una lucha a muerte entre ésta y la vida. El Yo deseante de Quiros desea que se le reconozca cada vez más lo que es en la vida de Ortega, y se le someta. El Yo de Ortega lucha por no caer en esa red, pero la voluntad ortegiana ya se ha debilitado. Los dos saben que están en una lucha a muerte: víctima frente al verdugo. Ortega se siente abrumado por la situación de dependencia psicológica cada vez más fuerte y evidente que percibe. “¿Vas a volver mañana?” (p.46). “Mañana, no lo sé. Es el día en que salgo con mi novia” (p.46). Y Ortega “creyó percibir en Quirós una maliciosa sonrisa....” (p.47).

La situación se hace cada vez más desesperada para Ortega y contradictoria; por el contrario, cada vez más placentera y clara para Quirós, que demanda satisfacción económica y sexual. Ortega va sumiéndose en la dependencia, en el miedo y el terror. Quirós se ha convertido en esa necesidad interna que arrastra al sujeto hacia el objeto deseado sin que la voluntad obedezca. Ya “no había manera de evitarle”. Y en cualquier caso, matiza el narrador,

“Ortega no lo hubiera hecho aunque hubiera podido. Era sentirse arrastrado sin más hacia lo inevitable: una sensación placentera” (p.84).

Las adiciones llevan consigo ansiedad, encubrimiento, mentiras, y circunloquios. Ortega sufre estos síntomas. En la secuencia dieciséis (p. 86), Ortega miente al muchacho, le expresa un sentimiento totalmente contrario al vivido. Se manifiesta interesado por su relación con Cristina, tanto que el propio narrador, ¿sorprendido?, avisa al lector sobre el estado de Ortega. “Sentía, efectivamente, una cierta curiosidad, mucha curiosidad de hecho por las relaciones” (p.87). ¿Celos? No es la primera vez. En el primer encuentro, al despedirse, el narrador avisa al lector de los sentimientos que tiene Ortega: “[...] pensando en que Quirós se encontraría dentro de una hora con su novia, sintió, como un escalofrío, celos” (p.12). ¿Acaso ahora también vuelve a sentir celos? Parece que sí.

Por su parte Quirós está sumido en el bienestar, aunque sea impreciso e indefinible localizarlo. Porque Quirós se siente “esperado” (p.56) y deseado. Ortega, por el contrario, esperando y deseando, amén de en la cada vez más inseguridad. No así Quirós, cada vez más consciente y seguro de su seguridad en sí. ¿De dónde le venía esa seguridad? Sabía que su seguridad, “en sí mismo”, procedía, por encima de todo, “de saberse un chico guapo”. Y de saber, por encima de todo, que a Ortega, “lo que verdaderamente [le] había era su apariencia” (p.56). Quirós se mostraba cada vez más arrogante, gallardo y soberbio; Ortega cada vez más humilde, desaliñado, anonadado. De hecho, Quirós le percibe como “más viejo, más tripón...” (p.57). Quirós calcula, como buen depredador que estudia sus presas, sus movimientos, antes de atacar. “Había decidido ya ... batirse en retirada. <Más adelante, ya veremos>” (p.103). Ortega está tan ciego que, por indicación del narrador, y recurriendo al evangelio de la paja y la viga en el ojo propio y ajeno (Lc 6,39-42), no ve la verdadera situación, suya y de Quirós. “Se negaba, el pobre hombre, a considerar la evidencia en toda su evidencia, a ver la viga en el ojo ajeno” (p.103). Por el contrario, Quirós descubre la verdad, y “¡brinca de alegría!”:

“Ortega es un marica y punto. Eso es lo que había descubierto: que el tipo aquel era un maricón y que se había prendado de repente de él, de Quirós, de Quirós. Sólo que con la pausa y el decoro que es propio de una edad como la suya” (p.105).

La verdadera intención de Quirós se descubre al final en la secuencia veintidós. Sincero consigo mismo por la ebriedad provocada por el descubrimiento, indica:

“<Lo mío es más difícil, más sutil, yo no me voy a destruir pinchándome o esnifando guarradas. Lo mío es puramente especulativo: todo sucede en un espejo. Y ese espejo es Ortega, y que no falte...>” (p.105).

El resultado de todo ese proceso de seducción es que Quirós domina ya a Ortega y la situación. Signo: la arrogancia y la chulería con que se comporta ante Ortega. Ante la pregunta del maduro si está enfadado, el joven responde con soberbia y altanería: “¡Estoy de mala leche, sí!, ¿qué pasa? ¿Es que no puedo estar de mala leche?” (p.125). Ortega en una mezcla de bondad, incomodidad y culpabilidad, consumido por el miedo y el temor se auto inculpa en vez de afrontar la situación. Una vez más evade su responsabilidad. Su conciencia punitiva le indica:

“Me desagrada esto. Este tono de voz. Esta violencia. Este anteponer esta violencia a una explicación que, desde luego, ahora está obligado a darme. Pero, a la vez, ¿no hay algo malo en mí, un resto hipócrita y cortés, que me hace sentirme sencillamente incómodo ante la violencia ajena cuando debiera sentirme, en realidad, preocupado por su origen y su razón de ser en el muchacho?” (pp. 125-126).

Quirós se ha convertido en un problema existencial para Ortega. Escollo a todos los niveles: social, emocional, económico, sexual y moral. Ortega empieza a darse cuenta de la verdadera realidad en la que está y vive con Quirós, e intenta separarse de él para rehacer su vida. Lo intenta, decimos, porque ya no puede quitarse la soga que tiene en el cuello. Para conseguir sus propósitos pretende comprar la libertad, la suya y la de Quirós. ¿Cómo? Soborno.

“Y luego había la terrible presencia de aquellas amenazas que Quirós había inequívocamente había formulado y que ningún posterior pedir disculpas podía hacer olvidar. Habían quedado en verse de nuevo aquella tarde. Y Ortega, a medida que transcurría lentísimamente la mañana laboral, iba sintiendo cada vez con más y más urgencia le necesidad de apartar a Quirós para siempre de su vida. Y para eso sólo había un camino: comprar su libertad. Cambiar por dinero, todo el que pudiese, el regreso a sus grises hábitos” (p.192).

El escenario final donde se consuman la posesión, el dominio y la servidumbre física de uno –Quirós, el poseedor– sobre el otro –Ortega, el poseído–, está lleno de dramatismo. A juicio del narrador, el suceso es pintado como una “escena escolar”; una escena “entre escolares” (p.197). El drama se desarrolla con máxima crudeza física y erótica. El cuadro tiene connotaciones literarias, recuerda un subgénero sadomasoquista de la literatura pornográfica gay (Fajardo 2009,120). Además, el suceso tiene más connotacio-

nes culturales y psicológicas que carnales²⁷⁵. Según ellas, al varón – aquí sería Quirós– se le ha otorgado, y ha creído, secularmente llevar la parte activa, frente a la mujer –aquí Ortega–, que lleva la parte pasiva. De hecho Quirós se comporta desde ese rol así porque con Cristina no es así. Él es el dominado, ella la dominadora.

Por consiguiente, la violación de Ortega es percibida en el imaginario de Quirós de la misma manera y tipo que la relación entre superior e inferior, el que domina y el que es dominado, el que somete y el que es sometido, el que vence y el que es vencido. “Te ha gustado que te castigue. Y lo entiendo, ya ves” (p.199). Y como en muchos casos heterosexuales, aquí y en éste, el acto genital está lleno de violencia, brutalidad y lujuria por parte del varón, aquí Quirós. “Hay que hacértelo así, como yo hoy, a lo bestia. Eso te excita. Como a mí” (ibid). Aquí se está reproduciendo el acto modelo heterosexual, recurriendo a la polaridad del rol que opone actividad –activo (Quirós)– pasividad –pasivo (Ortega)–.

Estuvieron así quizá dos o tres minutos. «Ten piedad de mí, ten piedad de mí,» decía Ortega una y otra vez. Quirós jadeaba. Él mismo estaba sorprendido de la intensidad de sus deseos. «Quiero darte por el culo. Es lo único que quiero. Es lo único.» Y mientras decía esto, jadeante, iba arrancando la ropa de Ortega. Rompió el cinturón por la hebilla. Quirós sentía el peso muerto de Ortega entre sus brazos como un triunfo. Y era una novedad. Una sensación que no se parecía a ninguna otra y al ritmo de la cual todo su cuerpo se acoplaba hambriento, ferviente.

“—Ponte de rodillas. Baja la espalda, bájala. No te va a doler ... Ortega aulló, mordiéndose las manos hasta hacerse sangre. Quirós cabalgaba sobre el culo de Ortega como un crío. Una escena reproducida casi exactamente así en cualquier colección de fotos pornográficas. No tiene ya la menor gracia” (p. 198).

La secuencia encierra una imagen patética y dramática. Ortega es poseído, sodomizado, y brutalmente reducido a objeto de consumo eróticogenital por parte del joven, de una manera vejatoria. La posesión está consumada, la dominación, también.

Dejamos el tema del mal manifestado a través de esas relaciones mal orientadas, peor llevadas, y pésimamente vividas por ambas partes. El fruto de ese mal lo recogen los protagonistas en sus vidas, en sus círculos, incluso hasta el lector.

Antes de pasar al tema del bien manifestado en una serie de caras de la bondad como el amor, la caridad, la compasión, etc., formas que llevan al hombre a ser, reflexionemos acerca de la justicia poética.

²⁷⁵ Cfr. Arnalte, A., “El amigo ideal. Las relaciones desiguales en la literatura homosexual”, en *Quimera*, nº 119 (1993)37-43.

7.3.5.8. El tema del bien en la novela.

El imaginario literario de todos los tiempos suministra abundante información acerca del hombre y su quehacer. Líneas arriba han salido algunas figuras descompuestas y desagradables del hombre universal, aunque lo hayamos hecho a través de lo concreto: Ortega, Quirós, Cristina.... Como bien indica el propio novelista, la ficción es capaz de proponer casos individuales que funcionan como universales concretos. Cabe preguntarse ahora si es ésta la única visión posible de la condición humana mantenida, y si lo es por Á Pombo. Y cabría preguntar también si tiene cabida otra imagen del hombre, la opuesta a las imágenes presentadas anteriormente. Obviamente, la respuesta a esta cuestión retórica va a ser positiva. Y lo va a ser porque entendemos que Á Pombo, a pesar de presentar, a nuestro juicio, una antropología orientada hacia el pesimismo, sobre todo en los ciclos del exilio y de la insustancia, reproduce aspectos humanos felizmente conseguidos. En el ciclo de la religación o ciclo del bien, Pombo representa figuras humanas ejemplares, muy conseguidas como por ejemplo María –en *El metro de platino iridiado*–, la figura evolucionada de Luzmila, en el cuento homónimo “Luzmila”, entes éticos que se sienten realizados y en armonía con los demás, amén de hacer el bien y propagarlo allí donde están.

Platón entendía al hombre feliz –y bueno– en tanto en cuanto desarrollara plenamente su personalidad dentro de la razón y la moral, además del crecimiento de su alma y el bienestar armónico general de su vida. El bien se encontraba entre el placer y la sabiduría. El bien es un estado del alma que no puede reducirse al placer corporal, sin tener en cuenta las necesidades del espíritu, porque si así fuera, el hombre sería como una ostra; ni tampoco centrarse únicamente en el espíritu, dejando de lado los placeres corporales, porque aunque el intelecto sea lo esencial del hombre no es lo único en él.

Pues bien, centrando nuestro estudio en el bien y sus imágenes, y su representación en la novela *Los delitos insignificantes*, nuestro objetivo en esta última parte es presentar ejemplos de la presencia del bien, de la bondad en la narración. Hay que hacer una advertencia sencilla, pero muy clara: que para el ser humano –y esto lo experimenta a diario cualquier persona– no resulta nada fácil alcanzar y permanecer por mucho tiempo en un estado muy elevado de bondad. Razón: porque el ser humano es evolutivo, temporal, corporal, lábil y circunstancial, aspectos que le influyen y le configuran, y aspectos que es necesario conocer para comprender bien al hombre en sus circunstancias. Y, amén de esa circunstancialidad, no hay que olvidar también el aspecto de la alteridad en su realidad mundana, aspecto que muchas veces provoca a un ente moral concreto, malestar. Como diría san Pablo, hago el mal que no quiero y no hago el bien que deseo. Es decir, que el

hombre bueno, bondadoso, aún cuando intenta hacer el bien, se extralimita fácilmente y termina cayendo en situaciones tanto más graves cuánto más alta había sido su bondad.

La presencia del bien en esta novela es discreta, frente a la del mal abundante y muy visible. La razón de esa discreción puede interpretarse bajo la silente presencia del bien y la fuerza del mal. La presencia del bien en la narrativa la entendemos desde una perspectiva no solo moral – integridad, fidelidad, justeza –, ni tampoco heroica, virtuosa, o ejemplar, sino en otros aspectos más sencillos de lo bondadoso. A saber, aspectos como los que hacen agradables a uno o varios héroes narrativos, los hacen atractivos o favorables, aun cuando tales o cuales personajes no sean precisamente virtuosos. Esta figura representativa del bien, aun cuando carezca de muchos atributos que le hagan representativo del bien, puede ser un héroe tan sencillo, tan simple, como alguien que vive habitualmente en paz y que actúa bondadosamente. En una palabra, entendemos esa bondad en la línea que defendían Antonio Machado y el crítico L. Trilling. El primero defendía con toda la fuerza en su haber que: “Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,/ pero mi verso brota de manantial sereno;/ y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,/ soy, en el buen sentido de la palabra, bueno”²⁷⁶. El segundo, más concretamente partiendo de la imagen ideal que entiende Wordsworth, señalando el carácter sencillo y común, fuera de esas grandes representaciones de los carismáticos héroes narrativos, indica que:

*“En los aspectos más apocalípticos y apasionados de nuestra literatura encontramos una y otra vez la necesidad de crear figuras que sugieran que la vida está justificada en su sencillez biológica elemental y, a la manera de Wordsworth, esas figuras son concebidas con una nivel social humilde y un humilde corazón. [...] Y estas figuras expresan una intención que se puede encontrar a lo largo de toda nuestra literatura: la de imaginar y de alcanzar una condición del alma en que la voluntad esté libre de ‘fines concretos’”*²⁷⁷.

El propio escritor también se hizo eco del bien en una entrevista que le hicieron en la primavera de 2007, en la que afirmó:

*“Yo no hablaría de la bondad en mayúsculas, sino de pequeñas cualidades: la paciencia, la capacidad de ser solidario, de ponerse en el lugar del otro... No existe la Bondad como tampoco existe el Mal [...] hay, por supuesto, pequeñas maldades, pero suficientes para jodernos unos a otros”*²⁷⁸.

²⁷⁶ Cfr. “Campos de Castilla (1907-1917): Retrato”, en Machado, A., *Poesía*, Estudio, notas y comentarios de texto, M^a Pilar Palomo, Madrid, Narcea, 1979, pp.159-160, también en <http://www.abelmartin.com/guia/antol/cam.html>, revisado el 17/07/2011.

²⁷⁷ Cfr, Trilling, L., *El yo antagónico*, Madrid, Taurus, 1972, p.152.

²⁷⁸ “Yo no hablaría de la bondad en mayúsculas, sino de pequeñas cualidades: la paciencia, la capacidad de ser solidario, de ponerse en el lugar del otro... La vida consiste en gran medida en abstenerse

Y, habría que añadir, y suficientes también bondades como para alegrarnos la vida un poco. Por tanto, la bondad bajo formas concretas, sí se encuentra en esta novela.

Esa definición de héroe portador de cualidades bondadosas puede representar nuestra posición, amén de una interesante y sintética definición de bondad, que a continuación intentaré ejemplificar.

Las fuerzas del bien están representadas en *Los delitos insignificantes* a través de una serie de isotopías importantes. La primera referencia léxica como fuerza del bien hace referencia a “Dios”, después a “la caridad”, siguiendo por “la ternura”, “la compasión”, y “la ética del cuidado”, todo ello representado en la figura de Ortega, figura del bien, dentro de sus limitaciones. Defendemos que este héroe literario es la prolongación en masculino del incipiente bien desarrollado en la figura de Luzmila –“Luzmila”, uno de los cuentos de *Relatos sobre la falta de sustancia*–, prolongado después en la figura femenina de María –*El metro de platino iridiado*–, y en otras más evolucionadas como Acardo –*La cuadratura del círculo*–, San Francisco –*Vida de San Francisco de Asís*–, Gabriel Arintero y Carolina de La Cuesta –*El cielo raso*–, y la figura más evolucionada de todas, a nuestro parecer, Paco Allende, en *Contra natura*.

Los registros en que aparece la referencia a “Dios” no son numerosos; más bien escasos. Hay que aclarar que este ente como tal, como potencia extraordinaria y sobrenatural ajeno al ser humano, y desde esa lejanía, actuante en el ser humano, es negado por el novelista. Es un nihilista de la divinidad tal y como se entiende en el cristianismo. También hay que decir, que la posición teológica pombiana es contradictoria. En nuestro trabajo de investigación defendimos que la posición teológica pombiana era apofática, más que nihilista. En cualquier caso, esta presencia de lo sagrado en la novela bajo la forma de la divinidad, “Dios”, hace mención a contextos muy concretos: a la relación que tiene el personaje Ortega con Él, y a la visión que tiene Ortega desde Él.

de muchas cosas y sostenerse en la realidad como decía Spinoza, de alegrarse de la existencia y alegrar. Hay que quitar de las bondades la dimensión divina. No existe la Bondad como tampoco existe el Mal [...] hay, por supuesto, pequeñas maldades, pero suficientes para jodernos unos a otros. ¡La bondad con premio es una de las cosas más nefastas que han predicado el catolicismo y otras muchas religiones o corrientes de pensamiento! No quiero decir que no tengamos a la vista un premio o recompensa. Pero no creo que exista otra vida después de ésta, no creo en la trascendencia de ninguna clase. Aquí y ahora es donde nos lo jugamos todo, y por eso esta vida es algo tan serio. Debemos aprovechar la vida, el mundo, porque no nos queda otro después, no nos queda otro mundo donde se pueda amar mejor, por ejemplo. Así que debemos amar lo mejor que podamos mientras estemos en este mundo. Por eso tenemos que tratar de ser perfectos en este mundo. ¿La buena acción tiene su propio premio? Pues no lo sé. Solamente el aprecio de este mundo y de las personas nos puede ayudar a ser mejores unos con otros”, J. A. de Luis entrevista interview a “Alvaro Pombo”, en *Estar Magazine*, nº2 (primavera 2007)26-33, <http://www.scribd.com/doc/37329/EURO-POMBO>, consultada el 30/07/11.

“[...] pues significa que todo dato óptimo, todo don perfecto, como es esta idea que tengo yo de mi nulidad y mi fracaso, viene de arriba, es un don que me da el padre de la luz, un don nadie, o Dios, como tú quieras. Dios, en el fondo, es un don nadie... Por eso es tan difícil dar con él... dar con Dios... Es imposible... Excepto quizá con el fracaso, cuando el fracaso nos atenaza como Dios, entonces es quizá posible verle... En el espacio de nuestra capacidad negativa, en la luz de la noche...” (p.22).

Ortega toma una actitud análoga a Kafka con su padre expresada en su *Carta al padre* cuando le manifiesta su fracaso y desprecio de sí mismo. Ortega, en esa huída de sí mismo que diría Pascal, plantea su discurso teológico desde una perspectiva cristiana. Hacer referencia a Dios, después a categorías como “don perfecto”, “padre de la luz”, “capacidad negativa”. El fondo de esta reflexión descansa en la Epístola de Santiago: “toda dádiva buena y todo don perfecto viene de lo alto, desciende del Padre de las luces” (St 1,17), con la mirada puesta en el Libro de Tobías (4,19) y el Génesis. Dios es para Ortega es fuerza creadora originante, además de buena y perfecta. Y califica a esa fuerza suprema llamada Dios con un predicado: “Padre”. Es decir, Ortega – y aquí es notoria la mano de Pombo proyectando su pensamiento sobre Ortega– se mueve en el horizonte del Génesis donde aparece Dios, como creador, Padre de todas las criaturas, y Señor de todo lo creado; todo emana de él, porque Él es la fuerza y el poder, *omnipotente*, y el todo bien, y todo vuelve a Él (Qo 12,7). Además, el Gn hace saber al lector que cada cosa creada era buena. Es decir, que la bondad forma parte de cada ente creado por la fuerza suprema.

Hay que resaltar también la postura pombiana en torno a la teología negativa, desde la cual ve al “Padre de la luz” como un “don nadie”. Reconocemos cierta postura joánica, el cual afirma rotundamente: «Nadie ha visto jamás a Dios» (1 Jn 4,12), y del Ex, donde Dios dice a Moisés: «No podrás ver mi cara (33,20-23).

“Ortega hizo un esfuerzo por verse a sí mismo desde fuera, ahí escondido en la taberna. Trató de verse en su agobiante insignificancia, como le vería Dios si hubiera Dios. Trató de sonreír” (p.181).

Finalmente se destacan en estos fragmentos textuales con referencias teológicas ciertas notas como la ironía y el humor, rasgos, por otra parte, muy frecuentes en toda la literatura pombiana. Por esta y otras muchas maneras de tratar el tema, algunos críticos literarios han visto cierta irreverencia o “heterodoxia religiosa” (Masolivier Ródenas, 2001:19).

Ortega se había sentido [...] contento de estar solo y no sufrir la soledad. Como Dios. Un Dios que irónicamente se sentara a una mesita de metal color

butano, e igual las otras mesas y las otras sillas que le rodeaban, vacías, como en espera de invisibles, también divinos, contertulios” (p.33).

En esa posible apertura del mal hacia el bien encontramos, además de Dios, la figura de Ortega. Una figura del bien, un héroe cuyo significado vendría a decir que los seres humanos no se dividen en buenos y malos. En cada uno de nosotros coexisten siempre tanto el bien como el mal y casi no hay persona buena en la que no se presente algún aspecto negativo, así como no hay hombre malo en el que no se encuentre algún rasgo bondadoso. Hay obras literarias de afamados escritores, por ejemplo, la obra de Dostoievski, en la que se evidencia como una constante esa antinomia del bien y del mal, culpa y bondad, conviviendo en un mismo ser. Y esa dualidad contradictoria se ha convertido en uno de los motivos conductores de toda su obra. Creemos que también Pombo deja huellas de esa antinomia en su producción literaria.

En este contexto creemos, por tanto, que Ortega responde como figura del bien. Encontramos en él limitaciones y contradicciones, pero a pesar de todo ello, hay momentos luminosos que denotan toda una presencia del bien, y momentos muy tristes, porque el mal hace de las suyas a través de él. Pero lo importante es que responde simultáneamente al bien y al mal en su devenir trágico y dramático. Porque es verdad que Ortega es ese personaje cuyos contornos personales, un tanto diluidos, le arrastran a un malestar. Pero, y a pesar de ese lastre y de esa miseria, emergen en él virtudes como la caridad, la ternura, la compasión, o la fuerza de la empatía.

A nuestro entender, Pombo trata la figura de Ortega análogamente a la figura del buen samaritano de Lc (10,29-37). En ésta no sólo se resalta la caridad, sino también la compasión y la misericordia, cualidades que encontramos también en la figura de Ortega.

El enfoque que proponemos en esta reflexión está encuadrado por una recomendación de Spinoza, a la que creemos que Á Pombo, buen lector de sus escritos, le agradecerá, que dice "No llores, no te rías, trata de entender". *Trata de entender* es la posición pombiana merced a la cual desarrolla toda una fenomenología de los comportamientos humanos. En ese tratar de entender pombiano hay muchas veces piedad por esos héroes que se debaten entre el bien y el mal o esa misericordia que tiene análogamente a la misericordia del padre misericordioso del evangelio.

La figura doliente, contradictoria, miedosa y ensimismada de Ortega en *Los delitos insignificantes*, de ningún modo, a nuestro juicio, puede reducirse a la retórica romántica del ente perdido, o a la populística de la víctima social ni a la sentimentalista de la abnegación heroica. En todo caso, la figura de Ortega está caracterizada por la humildad, por la mansedumbre, por la caridad. Por éstas la potencia del mal es vencida por las fuerzas del amor

en las diversas formas de la compasión, la indulgencia, la abnegación y, sobre todo, en la fuerza y forma suprema de la confianza en el principio del bien.

Varios son los momentos en que Ortega desarrolla esa virtud cristiana de la caridad. Es decir, querer el bien del otro a cambio de nada, y por lo que es. El primero se desarrolla en Cuatro Caminos. Son las cuatro de la tarde, el exterior de una cafetería (p.8), Ortega espera a Hernández. El narrador presenta una digresión de conciencia, el pensamiento de Ortega, emergencia de conciencia, con los brevísimos diálogos entre los dos. ¿Qué pasa en la conciencia de Ortega? ¿Qué piensa y qué se dice? La percepción que tiene Ortega del muchacho es misericordiosa. Hernández es un misérrimo ante él; “un “desgraciado”, “una pobre criatura indefensa” (p.83) y un “pobre hombre” (p.103). Y porque lo ve así, piensa:

“este chico no puede valerse por sí mismo. ¿Qué ocurrirá cuando falte su madre? ¿Quién va a tener piedad de él? ¿Qué puedo hacer yo por él” (p.83).

Ortega parte de ese planteamiento kantiano sobre la ética práctica: ¿Qué puedo hacer? ¿Qué debo hacer? ¿Todo? ¡No!, no todo se puede hacer, sí lo adecuado y debido, acomodado a la verdad. En este mundo la vida buena no coincide necesariamente con la vida feliz. La ética formal establece que la conducta buena no puede descansar en la preocupación por alcanzar la felicidad; sin embargo, Kant no olvida la importancia de ésta en la vida humana por lo que la introduce en el Sumo Bien. *En el Sumo Bien se reúnen las dos aspiraciones humanas fundamentales, la de la virtud y la de la felicidad*, y Kant creará que esta síntesis tiene que realizarse de alguna manera para que tenga sentido la propia experiencia moral.

Un segundo momento sería cuando Ortega y Quirós conversan acerca de si el último se queda en casa del primero o no. La madre de Quirós ha encontrado pareja, intenta dejar el piso donde viven, y marcharse al de su pareja. Quirós no lo ve nada bien; más aun, está enfadado por tal situación. Ortega dice a Quirós: “ [...] si lo que te preocupas es por mí, no te preocupes” (p.131). A pesar de las advertencias del narrador sobre la tomadura de pelo de Quirós a Ortega, pues en un momento de la narración, advierte al lector, sobre Ortega, que “su chocante, y levemente despreciable, poca vista” (p.131), a pesar de todo eso, Ortega se manifiesta comprensivo, cercano, y solidario; diríamos que hasta empático. Tal es la postura que adopta que Quirós llega a calificarle de “benevolente”, después de escuchar la respuesta que le da Ortega:

“—Es natural que sientas irritación en un caso así. Lo más natural del mundo. [...] No digo que tu madre no esté justificada. Y creo que lo está. La mu-

jer, al fin y al cabo, tiene perfectísimo derecho a querer dedicar enteramente unos días a su nuevo matrimonio. Pero, a la vez, tu casa es tu casa. Y tener que irse de casa es una lata... A mí me hubiera molestado..." (p.131).

Ese *a mí me hubiera molestado* es usado por Ortega para *identificarse* profundamente con Quirós, ante el cual, Ortega presupone captar los sentimientos del chico y expresarlos. Siguiendo a Rogers, Ortega está desarrollando sin saberlo una "relación de ayuda"²⁷⁹.

Ortega, además de caritativo, se manifiesta con Quirós tierno y compasivo. En un momento concreto de la conversación entre Ortega y Quirós en casa del primero, Ortega es invadido por un sentimiento de amor y de ternura. Como siempre entre los dos no hay comunicación de sentimientos. Ortega calla. El lector sabe qué le pasa a Ortega, qué siente porque avisa de su estado emocional. Quirós acaba de afirmar a Ortega que si viven juntos, éste acabará cansándose de él, ya que él está acostumbrado a vivir libremente sin que nadie le ponga cortaprisas. Quirós, según él, es un tanto complejo y complicado, hasta el punto de avisar a Ortega de que "todo el mundo se acaba cansando de mí..." (p.62). A estas respuestas, Ortega, pletórico de amor, a pesar de no decir nada, siente ternura y vergüenza de sentir lo que siente.

"Ortega sintió una absurda ternura al oír eso. Una ternura que se mezclaba con incredulidad y desconfianza. (La frase resultaba tan inverosímil en los labios de aquel atractivo muchacho, que Ortega sintió inmediatamente desconfianza, como si alguien –su propio demonio– le estuviera tomando el pelo. Como si la frase no procediera de una conciencia distinta de la suya sino, en un sueño, de sí mismo objetivado en animales burlones.) Y se avergonzó casi instantáneamente más de su desconfianza que de su ternura" (p.62-63).

Ortega no solo vive la ternura con Quirós, del cual está en su profundo yo enamorado, a pesar de no saberse como tal. Del corazón ortegiano brota la ternura mezclada con esa culpabilidad freudiana que tanto daña la conciencia de Ortega. En ese flujo de conciencia al que está acostumbrado el lector, en esa tarde tan calurosa, caritativa, compasiva y culpabilizadora, Ortega se debate en todo momento en un mar de sentimientos contradictorios hacia y ante Hernández. Por una parte se siente en el deber kantiano y cristiano de hacer caridad con el prójimo. Ortega tiene interiorizado, ya no solo la pregunta de Kant: ¿Qué debo hacer?, sino también la frase evangélica de san Juan, y que tanto gusta a Álvaro Pombo: *El que no ama a su hermano a quien ve, no puede amar a Dios, a quien no ve*» (1Jn 4,20). Cuando amamos al prójimo estamos amando a Dios. Amarle amando al prójimo. Esta es

²⁷⁹ Cfr. Rogers, C.R., *El proceso de convertirse en persona*, Barcelona, Paidós, 1989.

la postura de conciencia de Ortega. Quiere ser el buen samaritano del evangelio. Y finalmente, en una ambivalencia, tierno y culpable.

“Ahora –pensó Ortega– [...] M]i egoísmo es infinitamente superior al egotismo de esta pobre criatura indefensa. Y lo único que se me ocurre hacer para salvarle es venir una vez al mes a darle conversación” (p.83).

El tercer momento entre los muchos que hay, de los que hemos seleccionado, está en la secuencia veintiuna (pp.103-104). Ortega y Quirós han quedado. Ortega reflexiona acerca del encuentro y de cuanto se han dicho ambos. El narrador presenta a un Ortega obsesivo: “Y daba Ortega vueltas y más vueltas a la melodía de las frases...” (p.103). Y en ese dar y dar vueltas a las cosas, en la psicología de Ortega emerge, como un brote verde en medio de la aridez, la ternura con la única finalidad de atemperar y dulcificar aquello que cualquiera hubiera sugerido lo contrario. Pero Ortega es así. Y así quiere ver y elevar “al dulce reino de los natural”, lo lógico (p.103). Además de culpable y culpabilizado, Pombo ha recurrido a varias figuras del mundo literario, Machado y Unamuno para dar más realce a la situación.

Ortega se manifiesta compasivo, además de caritativo y tierno. A Ortega se le enseñó que la compasión es el principio fundamental ético de las relaciones interpersonales. San Pablo entiende la compasión como reír con los que ríen, llorar con los que lloran. La compasión desde la perspectiva hebrea tiene una fenomenología interesante. Por eso el significado profundo es “conmoverse las entrañas ante la miseria del otro”. Por una parte, el otro suscita una conmoción en las entrañas que *mueve hacia* el otro (*rachám*). En segundo lugar, ese movimiento hace inclinarse al yo hacia el tú necesitado (*chanán*) para ayudarlo en su necesidad. Esa manera de actuar la tuvo el samaritano de la parábola evangélica. Y esa manera de actuar la tiene Ortega con Quirós. Él tiene presente la máxima evangélica: “Sed compasivos como vuestro Padre es compasivo” (Lc 6,36)²⁸⁰. Esa enseñanza es la que vive en su corazón Ortega y la lleva a la práctica, cuando percibe al otro en su necesidad:

“Como si la enumeración de lo que le faltaba, repentinamente, le agobiara. Ortega se sentía inundado por una gozosa compasión. Hubiera deseado sentarse junto a Quirós y abrazarle” (p.128).

En el fondo de su corazón no acaba de saber bien qué es lo que le mueve de verdad, si el eros, si el ágape, si uno y otro a la vez. Es decir, esa inundación de virtud puntual. Ortega se revela un tanto confuso. Se hace cargo de Quirós por lo que es y carga con sus miserias, o se hace cargo de

²⁸⁰ Esta cita hay que leerla en relación con Ex 3, 7-8: “He observado la aflicción de mi pueblo en Egipto, he escuchado el clamor ante sus opresores y conozco sus sufrimientos. He bajado para librarlo de la mano de los egipcios...”.

Quirós y carga con él porque en el fondo de sus ser hay un eros que le grita libertad, negándosela. Aquí a Ortega le pasa como a don Gerardo en el cuento “El cambio” (*R*), vive más la realidad desde la teoría que desde la praxis.

Finalmente Ortega manifiesta unas actitudes que leídas desde la compasión, podríamos entenderlas desde la ética del cuidado. Torralba i Roselló en los “constructos éticos del cuidar”²⁸¹ recurre a las virtudes básicas que fundamentan la ética del cuidado. Y lo hace leyendo a Brykczynska, desde el cual entiende que los puntos fundamentales del cuidar se sintetizan en “la compasión, competencia, confianza, confianza y consciencia”²⁸². Torralba i Roselló enfatiza en que estos constructos son sobre todo “hábitos personales”. Todos son necesarios, pero no suficientes. Nosotros nos fijaremos solamente en “la compasión”.

Torralba i Roselló parte de una premisa importante. La compasión es necesaria, pero no suficiente²⁸³. ¿Por qué razón? La base de esta premisa tiene una fundamentación antropológica. El ser humano se cuida, cuida al otro, por razones de subsistencia y por razones morales. Por tanto, Torralba i Roselló indica que tal virtud no es patrimonio de ningún estatuto particular, sea religión sea de filosofía moral, aunque esté presente en todos ellos en todos los tiempos. El único patrimonio al que pertenece es al corazón humano, que luego transportará a códigos concretos, bien religiosos, bien filosóficos o morales. La compasión lleva consigo el perfeccionamiento moral de la persona que la ejerce, y facilita la interrelación con el otro. Hay realidad de la compasión cuando hay movimiento hacia el otro, es decir, cuando se transforma esa conmoción de las entrañas en acción visible y solidaria en el otro de tal manera, que hay cambio, transformación. La lágrimas, decía Schopenhauer son el lenguaje del sufrimiento, la acción transformadora es la prueba visible de la compasión²⁸⁴.

En esta línea de la ética del cuidado nos encontramos con Ortega. Se ha reunido con Hernández, un ser despreciable moral y socialmente, por su imagen y por su comportamiento. Sin embargo, y a pesar de la repulsión que le provoca su figura y su forma de ser, queda con él y le atiende. Se comporta como un samaritano. Su conciencia se debate entre la aceptación y la repulsión, entre el acompañamiento cristiano y la evitación, entre la culpa por no querer ayudarle en la profundidad de su yo, y la fuerza de las creencias religiosas que le lanzan a ayudar. En un momento de ese encuentro y charla entre los dos, están en una terraza, en Cuatro Caminos, Hernández ha aseverado un gusto: “Un chico desnudo es lo más bello que hay. A mí me gusta

²⁸¹ Cfr., “Capítulo 7. Constructos éticos del cuidar” en Torralba i Roselló, F., *Ética del cuidar. Fundamentos, contextos y problemas*, Madrid, Instituto Borja de Bioética, Fundación MAPFRE, 2006, p. 85.

²⁸² Ibid, p. 85.

²⁸³ Ibid, p. 86.

²⁸⁴ Ibid, p. 88.

mirarles. Sólo mirarles” (p.83). En ese momento, el narrador hace ver al lector qué piensa en su yo Ortega, y, sobre todo, qué siente hacia Hernández.

“Ortega no sabía qué contestar. Sabía, si, que no se esperaba de él ninguna contestación. Su papel aquí no era el de contestar, sino sólo estar allí. <Si yo fuera verdaderamente generoso, vendría todas las tardes a charlar con Hernández durante una hora. No una vez al mes, sino todos los días. Pero no siento ningún interés por su caso. Sólo compasión en la que se entrecruza una especie de repugnancia como ante las heces fecales” (p.83).

La compasión para ser tal, es decir, virtud, habituarse a..., requiere esfuerzo, trabajo del espíritu y del cuerpo²⁸⁵. Aquí Ortega lucha. Lo hace contra sí mismo, y lo hace con el otro, le provoca repugnancia. Por eso lucha; lucha contra lo otro que no gusta, pero se ha de vencer porque no es eso otro negativo lo importante, sino la propia persona en su totalidad.

Ortega no solo lucha por ayudar a Hernández en su culpabilidad, sino también con Quirós. En esa lucha en sí y con el otro, Ortega es vencido por la educación religiosa, valores, virtudes, que ha recibido. Ortega, indica el narrador al lector:

“[...] Ortega procuraba ponerse en situación de entender al chico [a Quirós]” (p.127).

La compasión ante alguien, con alguien, no significa sustituirle o decidir por él, sino lo contrario, significa ponerse en su piel, sin quitarle nada de lo que es. “La auténtica compasión busca el desarrollo de la autonomía ajena y no su dependencia y servidumbre”²⁸⁶.

Por tanto, Ortega aparece en este elenco de perícopas narrativas como un ejemplo de bien y de mal. Un ente literario que encierra en su corazón la contradicción del bien y del mal. Pero, y a pesar de sus muchos aspectos negativos, males que le atenazan, Ortega es una representación y demostración viviente de que los herederos del reino son los humildes, los pecadores como él. Que la potencia del mal es vencida por otra fuerza quizás menos visible, pero igual o más eficaz, la fuerza del amor en las diversas formas de la compasión, la abnegación, el cuidado, la confianza.

Ortega enseña que también donde reinó el pecado sobreabundó la gracia. Que en una vida de pecado y de muerte puede adivinarse la presencia del bien, la presencia divina silente.

Habría que terminar con un pensamiento llevado a letra de Dostoievski, recogido por el profesor L. Pareyson en un texto sobre el escritor ruso que dice así:

²⁸⁵ Ibid, p. 87.

²⁸⁶ Ibid, p. 89.

*“Desde hace tiempo me ha atormentado una cierta idea, pero me atemoriza desarrollarla en una novela, porque es una idea muy difícil de realizar, y yo no me siento preparado. Es, sin embargo, idea muy seductora y la amo mucho. Esta idea es: representar a un hombre del todo bueno. Según mi opinión no puede haber nada más difícil, especialmente en nuestro mundo”*²⁸⁷.

Barruntamos que el mismo sentimiento que refleja Dostoievski en esta perícopa literaria, se puede extender también a Pombo. Intuímos que va construyendo ese hombre, en el caso de Pombo será mujer, bueno. Y lo hace en cada novela, paso a paso, rasgo a rasgo. En esta, Ortega es un bosquejo de lo que será después María –en *El metro de platino iridiado*–, y después, Paco Allende en *Contra natura*.

Llegados al final de la reflexión, es momento de sacar conclusiones acerca de la novela.

7.3.5.9. ¿Qué son *Los delitos insignificantes*?

La novela *Los delitos insignificantes* es la historia de dos historias: la de Ortega, homosexual, maduro, unos cuarenta años y escritor frustrado, y la de Quirós, joven guapo, cosmopolita y desenfadado, en paro voluntario. La novela está focalizada en el maduro Ortega, su forma de vivir no ya la vida, sino su orientación sexual en la vida, en la heterosociedad, aspecto que le condiciona esa forma de ver y de vivir. En segundo plano está Quirós. Su forma de ver y entender la vida es opuesta a la de Ortega. Su forma de vida es el parasitismo, vive del otro, aspecto que se lo permite su apuesta figura y su locuacidad. Encandila a todos, varones y mujeres. Por eso, si el uno representa lo apolíneo, el otro lo dionisiaco. Si el uno es el Super-yo –Ortega–, el otro es el Ello –Quirós– freudianos.

El relato *Los delitos insignificantes* viene a significar, como lo será después, *Contra natura*, un alegato contra la superficialidad y la ligereza de conciencia, y una defensa de la integridad en la acción y en la dicción por parte de unos personajes. Es decir, ¿cómo se conducen en la vida éticamente? Esta intención se presenta encarnada en un enfrentamiento dialéctico entre dos personajes Ortega –el ayer– y el hoy –Quirós–, dos maneras de vivir la vida, y la emergente homosexualidad. Ortega es el homosexual del pretérito y Quirós de hoy. El uno ensimismado con lo que tiene, y vivido como pecado, culpa y vergüenza; el otro abierto y sin miramiento alguno a cómo vive y orienta su bisexualidad. Este ejemplo será desarrollado con más amplitud después por Salazar y Allende en *Contra natura*. Hay un atisbo de componente generacional.

²⁸⁷ Pareyson, L., *Dostoievski. Filosofía, novela y experiencia religiosa*, Madrid, Encuentro, 2008, p.144.

Pombo deja claro que lo gay, la homosexualidad, es una lucha ética o proyecto moral personal, luego, será colectivo, no una concesión política o jurídica.

Ser de una manera concreta lleva consigo a asumir esa forma de ser y no otra que no se es. Y desde esa manera de ser actuar, coherentemente con esa manera de ser. A la manera de Kant, “el supremo goce se cifra en el hallarse contento consigo mismo”. No hay, por tanto, un impasse espiritual por ser de una manera concreta, sino en la no aceptación, el rechazo, el ir en contra de, ahí radica el mal en ese ente. Así, en hacer lo contrario a lo que se es, eso sí provoca el impasse espiritual. Esto es lo que enseña Ortega. Éste está paralizado porque rechaza, se rechaza, lo que es: un ser humano que vive de una manera concreta lo que es.

La originalidad de esta novela no recae más en qué dice, aspecto muy trillado por la literatura universal, sino en el modo en cómo lo dice o lo presenta. A la manera kantiana, todo hombre posee una conciencia moral y eso le hace ser observado por un juez interior (Kant), un Superyo (Freud), un tribunal interior (Montaigne). El ser humano, cada ego, puede o no hacer caso a esos jueces internos, pero no puede dejar de oír su voz dentro de sí. La conciencia moral, el otro *alter ego* (Kant).

¿Qué novedades aporta esta novela en relación con las precedentes? Esta novela aporta el tema del mal desde la vertiente de la culpa y la soledad. Aporta también la visión de la homosexualidad desde una vertiente personal. Ortega y Quirós, por un tiempo, forman pareja emocional. Las novelas anteriores se hacían eco de ello de una manera menos particular.

Pombo se hace eco de una sociedad en desarrollo que empieza a padecer el mal de la desestructuración, así como la vida humana urbana empieza a estar desprovista de argumentos, de elementos que la vertebren. El individualismo, el egocentrismo, los disvalores, ya son barruntados por el novelista. Hay una denuncia de los mundos del mundo que comienzan a pulular con las diferentes patologías emergentes: ensimismamiento, egotismo, insensibilidad, soledad, distanciamiento, incomunicación, falta de sentido a pesar de tener todo, de alcanzar todo. Los mundos se desarrollan en el mundo incluso puedes llegar a yacer juntos, pero surge una incapacidad de estar unidos por algo sólido, a pesar de la mutua atracción que se siente.

Un referente ético es importante en la vida de cada ser humano, y en cada colectivo social, cuando se empieza a eclipsar, desaparecer, ignorar, empieza la desestructuración individual y social.

Universidad Complutense de Madrid.
Facultad de Filología.
Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones.



Poética del bien y del mal.

La narrativa de Álvaro Pombo

T. II. 2

Trabajo de investigación realizado por
Félix José Javier Casanova Monge.

Tesis dirigida por el Dr.
Francisco Javier Fernández Vallina.

Madrid, 2015

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filología

Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones



Tesis doctoral

Poética del bien y del mal
La narrativa de Álvaro Pombo

T. II.2.

Trabajo para optar al grado de doctor, realizado por
Félix José Javier Casanova Monge

Tesis doctoral dirigida por el
Dr. Francisco Fernández Vallina

Madrid, 2015

Siglas utilizadas.

1. Novelas.

- R *Relatos sobre la falta de sustancia.*
- EP *El parecido.*
- HMM *El héroe de las mansardas de Mansard.*
- HA *El hijo adoptivo.*
- DI *Los delitos insignificantes.*
- MPI *El metro de platino iridiado.*
- A *Aparición del eterno femenino contado por S. M. el rey.*
- DM *Donde las mujeres.*
- CsR *Cuentos reciclados.*
- CC *La cuadratura del círculo.*
- CR *Cielo raso.*
- VN *Una ventana al norte.*
- CN *Contra natura.*
- FMT *Fortuna de Matilda Turpin.*
- TH *El temblor del héroe.*

2. Bíblicas¹.

- AT *Antiguo Testamento.*
- Gn *Génesis.*
- Ex *Éxodo.*
- Dt *Deuteronomio.*
- Lv *Levítico.*
- 1Re *Libro Primero de los Reyes.*
- Pr *Proverbios.*
- Qo *Qohélet o también Eclesiastés.*
- Sal *Salmos.*
- Sb *Sabiduría.*
- Is *Isaías*
- Os *Oseas*

- NT *Nuevo Testamento.*
- Mt *Evangelio de San Mateo.*
- Lc *Evangelio de San Lucas.*
- Mc *Evangelio de San Marcos.*
- Jn *Evangelio de San Juan.*
- Rom *Carta a los Romanos.*
- 1Cor *1 Carta a los corintios.*
- 2Cor *2 Carta a los corintios.*
- Ef *Carta a los efesios.*
- Hb *Carta a los hebreos.*
- 1Tm *Primera carta a Timoteo.*
- 2Tm *Segunda carta a Timoteo.*

¹ Las citas bíblicas las tomamos de la Biblia de Jerusalén, Bilbao, 1984, Descleé de Brouwer.

- 1 Jn *Primera Carta de San Juan.*
- Ap *Apocalipsis.*

3. Documentos eclesiales.

- VT Concilio Vaticano II.
- LG Constitución *Lumen Gentium*
- GS Constitución Pastoral sobre la Iglesia en el mundo actual
Gaudium et spes.

4. Revistas.

- AB *Acta Bioéthica.*
- AC *Anales Cervantinos.*
- AFAR. *Archivo Filosófico Argentino.*
- Ad *Agora digital.*
- AL *Alteridades*
- ALEC *Anales de la Literatura Española.*
- AEF *Anuario de Estudios Filológicos.*
- Aph *Alpha.*
- APR *A Parte Rei.*
- ARCE *Academia. Revista de cine español.*
- ASM *Anales del Seminario de Metafísica.*
- BBMP *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.*
- B *Burgense.*
- BPRF *Bajo Palaba. Revista de Filosofía.*
- C *Colegio, Revista de los PP. Escolapio de Santander.*
- CN *Cuadernos de Narrativa.*
- Cer *Cermi.es*
- Çe.REF *Revista de Estudios Franceses.*
- CH *Cuadernos Hispanoamericanos.*
- Con *Concilium.*
- CL *Compás de Letras.*
- CR *Cuenta y Razón.*
- Cr *El Ciervo.*
- D *Dianoia.*
- Dbx *Diablotex.*
- DRF *Daimon. Revista de Filosofía.*
- E *Escritos.*
- EC *Enfermería Clínica.*
- ECRLC *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura.*
- EFRIAAE *Educación y futuro. Revista de investigación aplicada y experiencias educativas.*
- EP *Estudios Públicos.*
- ePsy *eduPsykhé.*
- ERFilol *Epos. Revista de Filología.*
- EsM *Estar magazine.*
- FRL *Fábula. Revista Literaria.*

- I *Ínsula.*
- In *Intramuros*
- Is *Isegoría.*
- H *Hispanófila.*
- L *Lucanor.*
- LCN *Los Cuadernos del Norte.*
- LD *Letras de Deusto.*
- LDRF *La Lámpara de Diógenes. Revista de Filosofía.*
- LI *Letra internacional.*
- Lel *Letras libres.*
- Lo *Logoi.*
- LP *La Página.*
- LT *La Torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico.*
- M *Mercurio.*
- MK *La Mirada kierkegaardiana.*
- MRCCSJ *Mómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas.*
- NRPCA *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte.*
- P *Pérgola. Suplemento cultural del periódico Bilbao.*
- PeUC *Publicación electrónica de la Universidad Complutense.*
- PNR *PNReview.*
- Ps *Psicotema.*
- Q *Quimera.*
- R *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas.*
- RCEH *Revista canadiense de Estudios Hispánicos.*
- RdL *Revista de Libros.*
- Re *Reseña.*
- REH *Revista de Estudios Hispánicos.*
- REIS *Revista Española de Investigaciones Sociológicas.*
- RePsIz *Revista electrónica de Psicología Iztacala.*
- RCEH *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos.*
- RF *Revista de Filosofía.*
- RFs *Revista Fusión.*
- RGPU *Revista Gaceta Psiquiatría Universitaria.*
- RL *Revista Légein.*
- RLA *Romance Languages Annual.*
- RLRLACE *República de las letras: Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores.*
- RHM *Revista hispánica moderna.*
- RN *Romance notas.*
- RO *Revista de Occidente.*
- RPh *Revista Filosófica.*
- S *Sapientia.*
- SaM *Salud Mental.*
- SaL *Saber Leer.*
- SeM *Sesenta y más.*
- SiRCPL *Silencios. Revista de Creación y Pensamiento literario.*

- Universidad Complutense de Madrid.
- SPh *Serta Philológica.*
 - SpREL *Spéculo. Revista de Estudios Literarios.*
 - SRAES *Sigma. Revista Española de la Asociación Española de Semiótica.*
 - STh *Scripta Theológica.*
 - Sy *Simposium*
 - ThRF *Themata. Revista de Filosofía.*
 - T *Turia.*
 - TC *Tribuna Complutense.*
 - To *Topoi.*
 - Top *Tópicos.*
 - U *Urogallo.*
 - UPsy *Universitas Psychologica.*
 - V *Véritas.*
 - VN *Vida Nueva.*
 - YRCAP *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento.*

5. Diccionarios.

- BDdF *Breve Diccionario de Filosofía.*
- DB *Diccionario de la Biblia.*
- DdF *Diccionario de Filosofía.*
- DEL *Diccionario de la Lengua Española (RAE).*
- DR *Diccionario de las Religiones.*
- DPSB *Diccionario de Pastoral de la Salud y Bioética.*
- DS *Diccionario de Símbolos.*
- DSp *Diccionario de Espiritualidad.*
- DTF *Diccionario de Teología Fundamental.*
- DTL *Diccionario de términos literarios.*
- DUE *Diccionario del uso del español (M^a Moliner).*

6. Otras.

- EH *El existencialismo es un humanismo.*
- HCLE *Historia y Crítica de la Literatura Española.*
- SM *Sacramentum Mundi.*
- VTB *Vocabulario de Teología Bíblica.*

SEGUNDA PARTE: PRESENCIA

Parte 2

SEGUNDA PARTE: PRESENCIA

Parte 2

7.4. El ciclo de la “sustancia” y otras novelas (1990-2005).....	899
7.4.1. Introducción.	899
7.4.2. <i>El metro de platino</i> (1990).....	900
7.4.2.1. Introducción.	900
7.4.2.2. La crítica textual y la novela.	902
7.4.2.3. Texto y contexto de la novela.	904
7.4.2.4. Rasgos generales de la novela. Estructura.	906
7.4.2.5. Las fuerzas del bien y del mal en el hombre según Pombo. El bien como tema de la novela.	907
7.4.2.6. Una poética del bien.	911
7.4.2.7. El tema de la religión y la homosexualidad en la novela. El bien y el mal desde esta perspectiva.....	918
7.4.2.7.1. Posicionamiento de los personajes entorno a la religión y la homosexualidad.....	919
7.4.2.7.2. Postura de Álvaro Pombo ante la religión.....	924
7.4.2.7.2.1. La dimensión religiosa del ser humano.....	924
7.4.2.7.2.2. Componente estético y ético de la religión.....	927
7.4.2.8. <i>El metro de platino iridiado</i> o el tratado de las virtudes y los vicios.....	930
7.4.2.8.1. Felicidad, infelicidad y la realidad en la novela.	930
7.4.2.8.2. Amor por la vida y por los demás. La salvación a través del amor.....	939
7.4.2.8.3. La fe hace posible la vida. El acto de fe.....	943
7.4.2.8.4. La atención a los demás como instrumento de perfección moral. La ética del cuidado.....	946
7.4.2.8.5. Responsabilidad y deber	949
7.4.2.8.6. El bien a través de la paciencia, la fortaleza y la esperanza; tres virtudes en la novela.....	951
7.4.2.8.7. La envidia, la pereza y la lujuria.	956
7.4.2.9. Remordimiento y sentido de culpa.....	964
7.4.2.10. La muerte y sus manifestaciones.	968
7.4.2.10.1. La muerte natural.....	969
7.4.2.10.2. La muerte trágica.	972
7.4.2.11. ¿Qué es <i>El metro de platino iridiado</i> ?	975
7.4.3. <i>Donde las mujeres</i> (1996).	979
7.4.3.1. Introducción.	980
7.4.3.2. La crítica literaria y la novela.....	986
7.4.3.3. Rasgos generales de la novela.....	986
7.4.3.3.1. Resumen de la novela.	982
7.4.3.3.2. Estructura de la novela.....	988
7.4.3.3.3. El punto de vista de la novela. La impostación de la voz.....	988

7.4.3.3.4. Las descripciones.....	990
7.4.3.3.5. Referencias culturales en la novela.	994
7.4.3.4. Las caras del mal en la novela.	997
7.4.3.4.1. La mentira y sus formas.....	997
7.4.3.4.2. Buenas maneras, buenos modales y pésimos sentimientos. El diálogo como conocimiento.....	1001
7.4.3.4.3. Cambio, enfermedad y decrepitud. <i>Homo patiens</i>	1007
7.4.3.4.4. Culpa y sexualidad.	1013
7.4.3.4.5. Soledad, engaño y desilusión en la novela.....	1022
7.4.3.4.6. La esclavitud de las pasiones. El orgullo y la soberbia.	1031
7.4.3.4.7. La muerte y sus manifestaciones.....	1035
7.4.3.4.8. El pecado como mal en la novela.....	1037
7.4.3.5. Imágenes de la bondad en la novela. El hombre bueno.....	1038
7.4.3.6. ¿Qué es la novela <i>Donde las mujeres</i> ?	1045
7.4.4. <i>El cielo raso</i> (2001).....	1047
7.4.4.1. Introducción.....	1047
7.4.4.2. Texto y contexto de la novela.....	1048
7.4.4.3. La crítica literaria y la novela.....	1049
7.4.4.4. Estructura de la novela.	1054
7.4.4.5. La homosexualidad y la religión, temas de la novela.....	1055
7.4.4.6. Referencias culturales en la novela.	1056
7.4.4.7. Las fuerzas del bien y del mal en el hombre y en la novela. Cielo e infierno en <i>El cielo raso</i>	1057
7.4.4.7.1. Las fuerzas del bien y las categorías de representación.....	1059
7.4.4.7.1.1. Dios.....	1059
7.4.4.7.1.2. Fervor.....	1059
7.4.4.7.1.3. Virgen María.....	1060
7.4.4.7.2. Léxico teológico y Teología.....	1060
7.4.4.7.3. Contexto religioso.....	1061
7.4.4.7.4. Liturgia.....	1061
7.4.4.7.5. Jesús de Nazaret.....	1062
7.4.4.7.6. Pureza.....	1063
7.4.4.7.7. Las fuerzas del mal y sus representaciones. Categorías léxicas.	1063
7.4.4.7.7.1. El diablo.....	1063
7.4.4.7.7.2. Pecado.....	1064
7.4.4.7.7.3. Vergüenza y culpa.....	1064
7.4.4.7.8. Los avatares del mal o la cara sombría del hombre.....	1068
7.4.4.7.8.1. El origen del mal en la ausencia de raíces.....	1068
7.4.4.7.8.2. Pecado, vergüenza y culpa. La formación de una conciencia.....	1076
7.4.4.7.8.3. Anatomía de la violencia humana.....	1090
7.4.4.7.8.4. Las otras caras del mal.....	1098

7.4.4.7.8.5. La contingencia del mundo. Idea de destino.	1102
7.4.4.7.9. Cartografía del bien.....	1103
7.4.4.7.9.1. Acercamiento al bien como negación o denuncia del mal.....	1103
7.4.4.7.9.2. Las figuras del bien.....	1103
7.4.4.7.9.3. La atención como cambio moral. La ética del cuidado.....	1108
7.4.4.7.9.4. La gracia y el gozo del amor. La salvación a través del amor	1113
7.4.4.7.9.5. La religión como ayuda moral.....	1118
7.4.4.8. ¿Qué es la novela <i>El cielo raso</i> ?	1122
7.4.5. Otras novelas. <i>Contra natura</i> (2005).....	1125
7.4.5.1. Introducción.....	1125
7.4.5.2. Texto y contexto de la novela.....	1126
7.4.5.3. La crítica textual y la novela.....	1129
7.4.5.4. El tema de la religión en la novela.....	1133
7.4.5.4.1. Posicionamiento de los personajes en torno a la religión.....	1134
7.4.5.4.2. Pombo y la religión. Posturas.....	1136
7.4.5.4.2.1. Componente antropológico. La dimensión religiosa del ser humano.....	1136
7.4.5.4.2.2. Componente estético y ético.....	1138
7.4.5.4.2.3. Componente teológico.....	1146
7.4.5.4.2.4. Componente existencial. Fe y literatura.....	1151
7.4.5.5. El tema de la homosexualidad en la novela.....	1157
7.4.5.5.1. Los personajes y la homosexualidad. Posturas.....	1158
7.4.5.5.2. Pombo y la homosexualidad.....	1162
7.4.5.6. Las fuerzas del bien y del mal en la novela.....	1168
7.4.5.7. Pombo y la abyección.....	1173
7.4.5.8. Relación poder/sometimiento en las relaciones personales.....	1180
7.4.5.9. El tema de la atención o la ética del cuidar.....	1189
7.4.5.10. Duelo y dolor, culpa, perdón y consuelo.....	1194
7.4.5.11. Duelo y fe. La salvación a través del amor.....	1208
7.4.5.12. <i>Eros y philia</i> ; el amor, el sexo y la amistad en la novela.....	1205
7.4.5.13. Destino y muerte en la novela.....	1220
7.4.5.13.1. El enfoque simbólico.....	1222
7.4.5.13.2. El enfoque trágico.....	1225
7.4.5.13.3. Ante el sufrimiento, esperanza. ¿Una teología de la muerte en la novela?.....	1234
7.4.5.13.4. Cielo, infierno y purgatorio.....	1237
7.4.5.14. “Obrar bien y alegrarse”.....	1238
7.4.5.15. ¿Qué es la novela <i>Contra natura</i> ?	1248
7.5. LA LITERATURA RECICLADA. <i>Cuentos reciclados</i> (1997).....	1255
7.5.1. Introducción.....	1255

7.5.2.	Contexto y texto de los cuentos.....	1257
7.5.3.	El corpus textual de los cuentos.....	1263
7.5.4.	El corpus cuentístico y la crítica literaria.....	1268
7.5.5.	Los géneros.....	1272
7.5.6.	El punto de vista.....	1278
7.5.7.	Temas y personajes.....	1282
7.5.8.	El bien y el mal en los cuentos.....	1286
7.5.8.1.	El amor y el odio.....	1287
7.5.8.2.	La juventud y la vejez en los cuentos. A la búsqueda de un ayer para entender el hoy.....	1304
7.5.8.3.	La conciencia y sus deudas.....	1327
7.5.9.	¿Qué son <i>Cuentos reciclados</i> ?	1370
8.	DEL POMBO DE <i>Relatos sobre la falta</i> de sustancia AL POMBO de <i>Cuentos reciclados</i>	1373
9.	CONCLUSIONES.....	1381
10.	REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO.....	1393
10.1.	Fuentes.....	1393
10.2.	De Álvaro Pombo	1394
10.3.	Estudios críticos sobre Á. Pombo.....	1395
10.4.	Bibliografía en general	1406
11.	Resumen.....	1423
12.	Abstrac.....	1427
13.	Bibliografic.....	1430

7.4. El ciclo de la “sustancia” y otras novelas (1990-2005).

7.4.1. Introducción.

El ciclo de la “realidad” (Álvaro Pombo)¹, “sustancia”, “religación” (Ródenas de Moya)² o ciclo de la poética del bien es iniciado por la novela: *El metro de platino iridiado* (1990) y lo terminado con otra novela no muy conocida: *Una ventana al norte* (2004). Entre una y otra están las novelas afamadas: *Donde las mujeres* (1996), *La cuadratura del círculo* (1999) y *El cielo raso* (2001). Y las hay menos afortunadas, como *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995). Otra de las novelas de este ciclo, causó sorpresa por el tono de la narración. El título es un tanto barroco: *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993).

De todas las novela de este ciclo: siete, nosotros nos hemos ceñido a tres: *El metro...*, *Donde las mujeres* y *El cielo raso*. La razón es muy sencilla: respondían mejor a la temática que nos ocupa.

Hemos indicado en el encabezamiento de este apartado 7.4., “otras novelas”. Con esa nomenclatura nos referimos a la novela *Contra natura*.

Ciclo en el que Pombo desarrolla el tema de “qué es ser bueno” y “qué no es” serlo. Es decir, personajes, muchos de ellos, que descubren que el yo sin los demás carece de interés. Con los demás, ese yo es algo. Parafraseando a Ortega, en este ciclo, Pombo desarrolla ese yo soy yo con mis circunstancias en tanto en cuanto entre en contacto con los otros, siempre que se defienda en el contexto de los demás (Pombo)³.

El escritor desarrolla en este ciclo la teoría de los valores de Scheler, así como los valores cristianos de la caridad, solidaridad, reconocimiento del otro, valoración; el bien. Frente a este bien, surge el antónimo: el mal. Hecho presente a través del egoísmo, la insolidaridad, la desafección, el ensimismamiento. La enseñanza ética de Pombo se desarrolla a través de un conjunto de entes literarios moralmente ejemplares: María (MPI), Gabriel (CR), Paco (CN). Recordemos la innegable y amplia influencia que el pensamiento moral de Scheler ha ejercido en el siglo XX. Pombo fue alumno de J. L. López Aranguren, el profesor toca en su manual de *Ética*, capítulo 10: “Matafísica y ética de los valores”⁴. Si Scheler pretendía (objetivo) mostrar cómo la persona puede desarrollarse esencial y moralmente a través de esos valores, creemos que Pombo también lo pretende. Scheler descubre que ser persona consiste en ir viviendo y haciéndose a través del desarrollo de esos valores. Ser persona, ser un ente literario sustancioso consistirá, en el caso de Pom-

¹ Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera*, nº 109 (diciembre, 20-01)15c.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ López Aranguren, J. L., *Ética*, Madrid, Alianza (Universidad Textos), 1986, pp.7076.

bo, en desarrollar una serie de valores con los ajenos (ajeneidad). Por eso, el ser persona, ente literario sustanciado, aspiración de toda persona y héroe literario, no se traduce sólo en un conjunto de acciones por realizar. Ésto es importante, pero no suficiente. Lo importante, amén de lo anterior, está en el añadido del *modo de ser* bueno como origen de acciones; en desarrollar una voluntad buena. Detrás de ese pensamiento scheleriano se evoca la idea aristotélica de virtud, que es un modo de ser operativo o *hábitus*⁵.

7.4.2. *El metro de platino iridiado* (1990).

7.4.2.1. Introducción.

La novela *El metro de platino iridiado*⁶ es el quinto trabajo novelado en la trayectoria narrativa de Álvaro Pombo. Masoliver Ródenas la califica de “novela larga”. De todas las anteriores, desde *El parecido* (1979) hasta *Los delitos insignificantes* (1986), es la más larga de todas. Con ella, el novelista cierra un ciclo: “La falta de sustancia” (1977-1986). Y con ella, a la vez, Pombo abre una nueva fase en su narrativa novelada: La fase de la sustancia; el ciclo de la religación o también llamado la fase de la poética del bien. Sus antecedentes, diríamos, están en dos personajes del ciclo de la insustancia: Luzmila, en el cuento homónimo (*R*) y en el personaje secundario: Rosa, de la primera novela de su obra: *El parecido*. Sabemos por el propio Pombo que, con esta novela, inicia una investigación acerca del bien, de la bondad, de cómo ser bueno en esta vida y representar ese bien. Las palabras del novelista, cuando la novela estaba todavía en ciernes, aclaran el cambio de dirección en su narrativa.

*“Para mí comienza ahora un segundo ciclo, el de los valores positivos: el valor físico, la magnanimidad, la generosidad [...] Se trata de examinar de frente el tema del bien. [...] Por eso, mi próxima novela será la vida de una santa, que se mueve dentro de un círculo social muy determinado”*⁷.

Ese cambio también lo aprecia Martín, uno de los protagonistas de la novela, que escribe también su novela, trabajo que coincide con la nueva

⁵ *Ética a Nicómaco*, 1106a, citamos por Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 82ss.; “[...] el *ethos* o carácter moral, consiste en todo aquello que hemos retenido y nos hemos apropiado en cuanto a nuestro modo de ser toca, viviendo”, en Aranguren, o. c., pp. 140-147. Tenemos presente también el trabajo de Sánchez Magallón, S., “El seguimiento y los valores en la *Ética* de Max Scheler”, en *Scripta Theológica*, n° 39 (2007/2)405-423.

⁶ Nos servimos de la edición: Álvaro Pombo, *El metro de platino iridiado*, Barcelona, Anagrama (col. Compactos), 2001. A partir de ahora aparecerá como *El metro...*, y las citas que aparecen, a continuación, en la redacción pertenecen a esta edición.

⁷ Cfr. Morales Villena, G., “Entrevista a Álvaro Pombo: Tan precioso licor”, en *Ínsula* n° 476-477 (1986)19.

manera de *ver* el mundo y de *narrar* de su autor. En fin, sabemos, por él mismo, por Martín, que su novela representa:

“una nueva manera de sentir y de escribir. Mi nuevo estilo. Mi nueva novela expresa el júbilo de mi nuevo corazón y de mi nueva vida...” (p.66)⁸.

Ateniéndonos a lo dicho por Pombo⁹, el nuevo ciclo, la nueva situación, está motivada por un cambio: La experiencia del narrador ya no es fragmentaria, ni fenoménica¹⁰, sino unitaria, con fines¹¹, con significados, con sentido. Si la falta de sustancia era una falta de apoyos internos, falta de identidad, ahora, la sustancia se concreta en los soportes internos y externos, y en la identidad. Es decir, si antes la noción era una mezcla de ontología y gnosología, ahora, con la nueva situación, la experiencia es ontológica y epistemológica de la plenitud, de la continuidad y cercanía de los objetos y, sobre todo, de los sujetos. Pombo, ahora, hace ver a los demás como imagen de sí misma.

Entendemos, por tanto, que Pombo, con el nuevo ciclo y forma de narrar, reivindica, ante la muerte del sujeto de sus cuentos y novelas anteriores: *Relatos sobre la falta de sustancia*, *El parecido*, *El héroe de las mansardas de Mansard*, *El hijo adoptivo* y *Los delitos insignificantes*, ahora la vida; es decir, la sustancia. Traducido al lenguaje pombiano, ahora es posible la comunicación, a pesar de tanta distancia, entre el ser humano postmoderno; ante el fracaso en la vida, es posible empezar otra vez. Y, sobre todo, que en la vida hay un *éthos*, una forma de ser y de actuar en esa vida dura con sustancia. Hay que luchar cotidianamente por mantener lo que es uno, la esencia, la sustancia, ante la amenaza constante de la apariencia¹². Esa lucha y esa forma de mantener el ser, todo ello forma parte del bien. Y el bien forma parte de la sustancialidad.

⁸ Palabras de Martín, el personaje, que bien pueden ser, a tenor de lo visto, del propio novelista, Álvaro Pombo.

⁹ Cfr., “nº 6, Prólogo”, Pombo, Á., *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama (Narrativas hispánicas), 1997, p.11.

¹⁰ Desde una perspectiva filosófica, el fenomenismo indica que la realidad aparece y desaparece; que no hay conexión entre los elementos. Esa es la denuncia que el propio autor hace pública. “Yo vivía en un mundo de apariencias. No es que negara la existencia de la realidad, pero el temple de ánimo con que la percibía me presentaba un mundo que se desahacía, irreal, en el que las relaciones y los afectos no duraban. En esa época yo vivía la realidad como un sistema inconexo de emociones que no casan entre sí. Un mundo fenoménico, cuyos fenómenos no estaban realmente conectados mutuamente. Las cosas no tenían finalidad o parecían tenerla”, en Villar Flor, C., “Charlando con Álvaro Pombo”, en *Fábula, revista literaria*, nº 3 (invierno de 1997)51.

¹¹ “A partir de 1990, con la publicación de *El metro de platino iridiado*, empiezo a ver el mundo en términos de fines”, en Villar Flor, C., 1997, p. 50.

¹² Cfr., Weaver, III, W. J., *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, Lewiston, N. Y., Edwin Mellen Press, 2003, p.99. A partir de ahora, aparecerá como: Weaver, 2003.

7.4.2.2. La crítica textual y la novela.

La crítica textual académica y literaria acogió la novela *El metro* con gran entusiasmo y la elogiaron. También lo hizo la calle¹³. Es comprensible, pues la novela fue galardonada con el Premio Nacional de la Crítica (1991), premio que consagró definitivamente a Pombo como uno de los mejores escritores. En consecuencia, las loas de la crítica literaria al hacer literario pombiano son múltiples y elevadas. De novela “excepcional” califica el trabajo R. Conte; como “total, apasionada y apasionante” la percibe J. Goñi¹⁴. Y a C. Galán casi se le escapa que la novela está escrita por manos de santo. Según éste, la novela está “escrita con mano maestra”¹⁵. De obra “quizá maestra” se dice en *El Cultural*¹⁶. Una visión más sosegada la encontramos en la reseña de A. Astorga: “Pombo vuelve con una obra sobre <cómo ser bueno en esta vida>”¹⁷. En cualquier caso, la novela fue considerada como “la primera gran novela de los noventa”¹⁸. Echeverría así lo confirma y recoge en su trabajo sobre las mejores novelas de posguerra. *El metro* figura la primera de todo el año 1990.

La crítica académica también se vuelca con la novela y el escritor. Uno de sus críticos, Weaver III, W.J. entiende la novela *El metro* como un trabajo ambicioso: “novela... más ambiciosa” y una “gran novela”¹⁹. El crítico ve una serie de diferencias entre los trabajos anteriores y el actual. Mientras que en lo anterior era visible la “gestación de mundos ficticios autónomos”, en el trabajo actual, Pombo se dedica a “procesar esos mundo” de antaño. La novela es un trabajo sobre “la lectura” en lugar de sobre “la escritura” (p.195), con una trama muy sencilla. Para el crítico el argumento es “intranscendente” (p.195), pues la novela narra las historias, los fracasos y los anhelos de una serie de personajes, que podrían ser los de cualesquier ser humano real, inmerso en la vida pura y dura. En ese campo minado de fracasos: Martín, Virginia, Gonzalo, brilla como un patrón oro María, eje central de todas la vidas.

¹³ Según el novelista, se vendieron “40.000 ejemplares en un año”, frente “4.000” de la novela *Los delitos insignificantes*. Cfr., Urbano, P., “La verdad es hoy un valor en baja”, en diario *La gaceta*, pp.6 y 7.

<http://www.intereconomia.com/noticias-gaceta/cultura/strong%E2%80%9Cverdad-hoy-un-valor-baja%E2%80%9Dstrong-20120826>

¹⁴ Diario El Mundo.

¹⁵ Las referencias las hemos sacado de la contraportada de la edición que manejamos: Pombo, Á., *El metro de platino*, Barcelona, Anagrama (col. compactos), 429 pp. 2001. A partir de ahora citaremos por esta edición: Pombo 2001.

¹⁶ Cfr. Diario *El Mundo*, *El Cultural*, del 5/04/2004,

http://www.elcultural.es/version_papel/SEMBLANZAS/10812/Alvaro_Pombo, consultado el 23/01/13.

¹⁷ ABC Cultural, jueves 22-11-90, p. 53.

¹⁸ Murillo, E., así lo afirma en el diario El País.

¹⁹ Cfr. Weaver III, W. J., “Las novelas sobre la falta de sustancia: *El metro de platino* iridiado de Álvaro Pombo y sus fabuladores”, en *Revista Hispánica Moderna (RHM)*, Nueva York, vol. XLVII, nº 1(junio, 1994)194 y 208. Este trabajo fue reelaborado de nuevo y reproducido en Wesley, 2003. La primera aparecerá como Wesley 1994.

Santos Alonso califica *El metro* de “magistral novela”²⁰, pues en ella, el escritor “lleva hasta el límite los rasgos que ha caracterizado a sus mejores páginas”²¹. ¿Cuáles son esos marcadores que hacen de la novela “magistral”? Pombo es un fenomenólogo de las relaciones y de las conciencias humanas. Por eso, según Alonso, Pombo hace una “análisis escrupuloso” de esas relaciones, donde el escritor contrasta las “actitudes vitales e ideológicas”, temas relativos a la acción y los actos, vertientes morales, “las ambiciones y las frustraciones” más comunes, vertientes psicológicas. Una forma de ser del ser humano cuando interactúa con los otros, que pone en tela de juicio lo que somos en el mundo. Pombo focaliza la dimensión metafísica y existencial, la ética y moral del ser humano. Pombo, a juicio del Santos Alonso, es un “gran desvelador” del alma humana llevado todo ello a la narración. Es un creador de personajes, algunos de ellos, con brillantez. Destaca, entre todos, el personaje de María, “uno de los personajes más sólidos de la narrativa española de fin de siglo”²².

Finalmente, el tercer aspecto de esa magistral novela recae en el discurso. Según el autor, “apretado”, aunque dotado de un amplio registro de perspectivas, principalmente filosóficas y literarias, a la vez de unas

*“variantes espléndidas de una lengua culta que, con una densidad fuera de lo común, no hace concesiones en ningún momento a los mecanismos del consumo del mercado”*²³.

Los críticos académicos J. Gracia y D. Ródenas califican la novela *El metro* de “rotunda obra maestra”²⁴. Los profesores califican al escritor de “prodigioso ingeniero de vasto sistemas de conciencia”²⁵. ¿Qué la hace magistral? La novedad de este trabajo a los anteriores consiste en sustituir la falta de sustancia por la bondad; y todo un conjunto de valores como el sacrificio, la abnegación y la felicidad de los otros. Además, en tres aspectos importantes: Uno, “la etopeya prodigiosa de los personajes”, dos, el “tempo” de desarrollo de la fábula, el continuo “plano reflexivo que incluye segmentos metaficcionales”, y tres, la “densidad de la prosa”, “perforadora de todas las intimidades”²⁶.

Otro de los críticos más cercanos a Pombo, J. A. Masoliver Ródenas, también tiene un tono favorable hacia la novela. El profesor califica su rese-

²⁰ Alonso, S., *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Mare Nostrum, 2003, p. 134.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Cfr. *Historia de la literatura española*, dirigida por J. C. Mainer. Gracia J. y Ródenas D., 7. *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*, Madrid, Crítica, 2011, p. 854.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

ña de “La ironía poliédrica de Álvaro Pombo”²⁷. Una frase de uno de los personajes de la novela, Martín, el esposo de la protagonista, explicaría la nueva actitud que Pombo adopta en la novela: “está seguro de la belleza de este mundo y así lo dice llanamente”. Una novela que representa “una nueva manera de sentir y de escribir”. El profesor ve dos aspectos central en la novela: uno, “la naturaleza de la felicidad”, dos, “la naturaleza de la escritura” (p.306). El crítico cree que Pombo, con este trabajo, ha desarrollado un trabajo fiel a sí mismo.

Masoliver Ródenas califica el trabajo de “magistralmente estructurado” (p.307). En cada uno de ellos hay distintos “grados de tensión” narrativa dentro de un “desarrollo lineal”. Predomina la estructura que expresa la “aspiración a la unidad”, amenazada por lo fragmentario (p.308). El crítico indica del escritor, “es sorprendente cómo Pombo, de un hilo argumental tan tenue ha conseguido crear un grado tan alto de tensión narrativa” (p.309). Esta nueva actitud del novelista, a juicio del crítico, es “desafiante y provocadora” (p. 310) ante lo que representa las reglas de juego de la novela. Termina el crítico la reseña con unas palabras muy acertadas:

“Álvaro Pombo no solo ha sabido dramatizar narrativamente nuestra vida interior, sino que ha sabido hacerlo con las imágenes más persuasivas y exactas” (p.311).

Creemos que con este elenco de críticos académicos es más que suficiente para hacerse una idea de la recepción de la novela y posiciones de cada uno en cuando al trabajo y escritor.

7.4.2.3. Texto y contexto de la novela.

El texto en su contexto. Álvaro Pombo es un escritor ageneracional por formación y por la manera de tratar y trabajar los materiales literarios, así como por la temática de sus trabajos. Ródenas de Moya ve en la forma de organizar la trayectoria personal una manera de estar al otro lado de los demás²⁸. Además, la estancia en Londres le separa de escritores de su generación. Vive en Madrid, lugar donde ubica la mayoría de sus escritos. En

²⁷ En *Voces contemporáneas*, Barcelona, Acantilado, 2004, pp. 305-311. A partir de ahora, Masoliver Ródenas, 2004.

²⁸ “El hecho de organizar su propia trayectoria en torno a dos ejes conceptuales de índole moral entre los que, por así decir, se establece una relación de continuidad contraargumentativa coloca en un lugar aparte y solitario, en la novela española de los últimos treinta años, toda su producción narrativa”, en Ródenas de Moya, D., “Ademanos ante el espejo: la reflexividad en la narrativa de Álvaro Pombo, *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2007, p.63.

concreto, *El metro*, las historias de esta novela discurren en Madrid capital. Estamos, de nuevo, ante una novela urbana.

Pombo es testigo de la presencia del bien y del mal en la vida del ser humano. Y es testigo, con sensibilidad, de cuántas maneras hay de ser hombre. Variaciones de la sustancia. Y de cuántas historias genera esa forma de articular la sustancia en accidentes (ontología). En la novela que nos ocupa, Pombo trata sobre las formas de gestionar la sustancia humana y de generar, en esa gestión, felicidad o no, depende de cada gestor. Ejemplo de lo primero es María. Ejemplo de lo segundo sería Gonzalo, el mismo Martín o Virginia. Pombo viene a indicar con esta novela que las personas son a partir de lo que hacen por los demás y consigo mismas. Vertientes morales de la cuestión del bien y del mal.

El texto en la historia de la literatura. Pombo ha pasado al imaginario literario como un profeta de la homosexualidad y agorero de las calamidades que ahí se dan. Muchos de sus trabajos novelados están llenos de desesperanza, de tenebrismo. Sus personajes, sobre todo los del ciclo de la insustancia, son personajes de inusitada complejidad interior, de conciencias turbadas y perturbadas, cuando no conflictivas. Islas de un archipiélago incomunicadas. Este tipo de personaje todavía perdurará en la novela del ciclo de la sustancia –Martín, Gonzalo– y de la escatología –Javier Salazar (*Contra antura*) y Juan (*La fortuna de Matilda Turpin*)–. Sin embargo, hay en sus novelas anuncios que invitan a la esperanza, a la vida, al bien hacer, y, sobre todo, a ser desde el *ser* de cada uno que le ha tocado. Hay que ser un buen gestor de sí mismo. Este es el lema de la nueva trayectoria literaria de Pombo.

El metro apareció por primera vez con el título de “Vida de Santa María Iridiada” en un número especial de la *Revista de Occidente*, número dedicado a la “Narrativa Española Actual” (julio-agosto, 1989). Título modificado por indicación de Herralde al ser publicada en la Editorial Anagrama (ed. Narrativa hispánica).

Esta novela, según sabemos por el propio autor, descansa sobre unas bases muy sólidas. En ella encontramos una filosofía de los valores, un camino místico, muy transitado por Pombo, y una apoyo narrativo. En concreto sobre la “axiología de Scheler”. Y para dar mayor consistencia a toda la narración, no solo se inspira en Scheler, sino que, además, lee: “Las cuestiones místicas del P. Quintero, la correspondencia de Maritain y J. Green, San Juan de la Cruz”. No olvida tampoco el pensamiento de su maestro, J. L. López Aranguren²⁹.

En la novela que trabajamos, Pombo enfatiza en el tema de qué es ser bueno y cómo representar ese bien. Pero, además del tema del bien, Pombo

²⁹ Morales Villena, G., “Entrevista con Álvaro Pombo. Tan precioso licor”, *Ínsula*, nº 476-77 (1986)19d.

analiza escrupulosamente las relaciones humanas, donde se contrastan, dado el pensamiento binario de Pombo, las actitudes vitales e ideológicas de los protagonistas. María/Virginia, Martín/Gonzalito. El horizonte del novelista es todo aquél lector, sensible, que esté abierto a pensar sobre el bien. Temática nada nueva en su trayectoria narrativa. Antaño, en *Relatos sobre la falta de sustancia*, ya toca este tema a través de la figura de Luzmila (“Luzmila”) o de la discreta y silente Rosa (*El parecido*). Temática, por tanto, muy presente en la narrativa, y por consiguiente preocupante para el novelista

7.4.2.4. Rasgos generales de la novela. Estructura.

La novela *El metro* es el trabajo más largo entre las novelas anteriores del ciclo de la insustancia. *El parecido* tiene 199 páginas; *El héroe de las mansardas de Mansard*, 206 páginas; *El hijo adoptivo*, 140 páginas y *Los delitos insignificantes*, 199 páginas. La trama de *El metro* se desarrolla a lo largo de 428 páginas. La diferencia y, a la vez, novedad, entre una y otras es notable.

El metro de platino iridiado guarda relación, estructuralmente, con *El hijo adoptivo* y *Los delitos insignificantes*. En las primeras novelas, *El parecido* y *El héroe de las mansardas de Mansard*, Pombo recurre al formato tradicional de capítulo, con numeración romana. En las segundas: *El hijo adoptivo* y *Los delitos insignificantes* y la novela que nos ocupa, Pombo utiliza las secuencias³⁰ o apartados, sin numeración. La historia de *El metro* está fragmentada en secuencias, ochenta y cinco (85), de extensión irregular e innumeradas. Hay sucesos que son narrados a lo largo de 14 ó 17 páginas y los hay en una o dos todo más. Por ejemplo, la secuencia nº 3 (p.27) narra en una página la forma de ser y el estado en que se encuentra la protagonista. La secuencia nº 73 (pp.334-351) narra los sucesos de la Navidad y Nochevieja a lo largo de 17 páginas el *affaire* de Virginia y de Martín, adulterio descubierto no sólo por Gonzalo, sino también por el hijo del adúltero, Perle (p.347). Esta disposición de la novela corresponde a la misma que hace Martín con la suya a lo largo de toda la novela *El metro*. El carácter metaficticio de la novela queda reflejado también en el deseo de Martín de elaborar una novela igual de larga que la que se encuentra. Así el lector sabe a través de la información que le da el narrador que:

“Martín había decidido terminar ya su larga –casi inmensa– novela de la vida interior. La obra –una vez preparada definitivamente para la edición– tendría unos quinientos folios, unas quinientas páginas, según el cálculo de

³⁰ Nosotros nos inclinamos por secuencias.

Martín, que había procurado hacer coincidir folios manuscritos y páginas impresas” (p.254).

La novela tiene dos partes diferenciadas³¹: La primera transcurre en el piso de Argüelles, Madrid, desde que María y Martín se casan y llevan vida marital. Y llega hasta que la familia de María: su esposo e hijo, se trasladan a La Moraleja poco tiempo después de fallecer el padre de María (secs. 1-56, pp. 7-230). Es la representación de una Arcadia feliz, el estado paradisiaco es manifiesto. Es una parte con una fuerte carga conceptual con reflexiones sobre el amor, la felicidad o la relación entre la literatura y la vida. La tensión está reducida a la mínima expresión, hasta tal punto que la hostilidad entre Martín y Gonzalo, apenas se nota. Como dice Masoliver Ródenas, hostilidad y homosexualidad “insinúan ciertas fisuras en la felicidad”³², diríamos, de ese lugar paradisiaco. La segunda parte comienza con el traslado a La Moraleja de toda la familia de María, hasta el final (secs.57-85, pp.230-429). La Arcadia feliz se convierte en un infierno. Los conflictos empiezan a formar parte de la vida cotidiana de la familia. María barrunta el alejamiento de su esposo y se siente desamada y desconsolada; el adulterio entre el esposo y la amiga mellan las relaciones; el alejamiento afectivo del hijo, Pelé, del padre, Martín, y la patologización de Gonzalo. El seno familiar es profanado por Virginia, el ser que se introduce en la vida de la familia, y con ella surge el adulterio. Al final de la novela hace acto de presencia la muerte trágica: Pelé muere desnucado por un ataque de celos de su tío Gonzalo.

Muerte y homosexualidad es una constante en la primera (*Relatos sobre la falta de sustancia*) y segunda narrativa pombiana. La presencia de la muerte es notable en la narrativa de la insustancia. *El parecido* termina con la muerte de Gonzalo Vidal, desesperado por la muerte de su sobrino Jaime. En *El héroe de las mansardas de Mansard* tía Eugenia se suicida, igual que lo hace Pancho, al menos así se insinúa, en *El hijo adoptivo*. Y Gonzalo Ortega también se lanza al vacío en *Los delitos insignificantes*.

7.4.2.5. Las fuerzas del bien y del mal en el hombre según Pombo. El bien como tema de la novela.

La indagación filosófica de Pombo en torno al hombre es evidente en toda su narrativa. Y en esa búsqueda, Pombo, como cualquiera de nosotros,

³¹ “[...] es posible detectar los centros que señalan los cambios narrativos más importantes”, en Masoliver Ródenas, 2004, p. 307

³² Ibidem.

no vacila en percibir la presencia de unas fuerzas internas en el hombre y presentir que existe una diferencia entre el mal radical y las formas ordinarias de comportamiento inmoral humanas. El mal como problema ha preocupado y ocupado mucho más que el bien al hombre de todos los tiempos, más todavía después de los horrores y maldades en el siglo XX. Podemos afirmar que el mal fascina como acción y como reflexión a la vez que es fuente de perplejidad. Quizá por eso, Pombo es sensible al mal visible tanto dentro (moral) como fuera (metafísico) de cada uno de nosotros. Por esa razón, entendemos que trata, a través de la narración, de reflexionar y, a la vez, de plasmar el origen de tanta infelicidad humana y se vale de sus personajes y sus comportamientos a la manera de Dostoievski, H. James y tantos otros escritores para plasmarlo a través del método tan singular de la psicología-ficción.

Diríamos, por tanto, que Pombo hace un intento de plasmar una filosofía moral acerca de cómo el ser humano se refugia en esos vericuetos y subterfugios del egoísmo y cualquier otro tipo de mal moral para consolarse y cómo tal postura impide ver la verdad. En última estancia, Pombo pone en la palestra, con su narración y, en ella, a través de una fenomenología de la conciencia, la fragilidad del ser humano ante tantos estímulos que la vida ofrece en ese acontecer diario.

El metro de platino iridiado, como otras novelas anteriores, es pródiga en ejemplos de bien y de mal, de bondad y maldad, de moralidad e inmoralidad. Pero, sobre todo, en esta novela, el bien es el protagonista principal de la trama, al ser convertido no solo en fuerza humana, sino en tema de la novela. Merced al estilo binario del escritor Pombo, en la trama de la novela aparecen dos grupos muy contrastados en torno al bien y al mal. María, Pelé y la madre de María formarían el grupo del bien, con una abanderada a la cabeza: María. El triángulo-grupo del mal lo componen tres protagonistas representativos en la novela pombiana: Martín (escritor), Gonzalo (homosexual) y Virginia (amiga). Tres personajes a la búsqueda de un sitio, de una identidad ausente. Virginia es la mujer trivial, Gonzalo, el homosexual desustanciado y Martín, el escritor errabundo proyectado en su mundo de ficción incapaz de reconocer quién está a su lado. Personajes, por tanto, que forman parte de la narrativa de Pombo.

El bien se convierte en tema gracias a María. Una mujer sencilla, centro narrativo de una familia acomodada que vive en La Moraleja de Madrid. Trama contada con precisión tanto en los detalles internos: conciencia, actos, pensamientos, de unos personajes estudiados con profundidad; también los hay externos.

¿En qué consiste la singularidad de María? En ser una persona simple y llanamente buena. Una persona bienaventurada en la línea evangélica. Esa belleza, bondad, brilla como un sol en medio de una paisaje agostado,

donde dominan desórdenes y pasiones más variopintas. En un ambiente tan peculiar y desordenado, Pombo pone en medio de él a un metro iridiado donde todos se miden en relación a él. Pombo crea un personaje limpio y transparente en medio de la turbiedad, la suciedad y la opacidad.

María está en medio de toda una serie de intrigas familiares. El adulterio de su esposo Martín con su mejor amiga, que reside con ellos en La Moraleja. El hermano, Gonzalo, es el homosexual de la familia y de la novela, el cual desnortado, intenta seducir a su sobrino Pelé, único hijo de María y de Martín. En un ataque de celos, Pelé muere trágicamente. Y de todas ellas acaba por enterarse, reaccionando con estoicismo. Todos miran a María y todos se miden en relación a ella como si fuera un patrón.

“María era el valor-oro, el metro de platino iridiado que medía todos los otros metros, las irregularidades de todas las demás identidades...” (p.257).

María, desde muy joven, aprendió a afrontar la adversidad con serenidad y sosiego, pero sobre todo, con paciencia y fortaleza. “Aguantar” hasta el final era su lema y así se lo había enseñado a su hijo Pelé. Ante hechos negativos procuraba ser imparcial y evitaba ceder a la fácil tentación de pensar mal de los demás, principalmente de las personas que ama. Su código moral es sencillo: la espera paciente, la fortaleza más recia, la paciencia más esperanzada, y la acción, solo así, después, viene la victoria, la impensable victoria de “un corazón transfigurado” (p.281).

María, por tanto, puede aparecer como simple, boba, algo inocentona a ojos del lector y de algunos personajes de la novela, Virginia y Martín, incluso su hermano Gonzalo, pero no es así. La bondad que irradia no es nada inocente, sino recia y fuerte. Cuando ha descubierto con desconcierto humillante la traición de su esposo y su amiga Virginia, con paso firme, pero segura de lo que va a hacer, entra en el reino inseguro de la infelicidad e infidelidad. Y lo hace con firmeza: “Virginia, no te vayas. Tenemos que hablar” (p.364). E indica el narrador: “era la primera vez en su vida que daba una orden mortal”. Virginia iba a sentarse, pero María se lo impidió:

“<No hace falta sentarse. Vas a subir a tu cuarto y vas a hacer tus maletas y vas a irte de esta casa. Y vas a decir a Martín que se vaya contigo. Lo vuestro vais a ponerlo en claro. Se acabó jugar al escondite. Si estáis enamorados os hacéis responsables de vuestro amor y os vais de aquí. Ahora mismo. Hazlo ahora mismo” (p.364).

La bondad la hace brillar y la generosidad con los suyos también. Esa bondad todavía es más visible cuando Virginia le responde con una sinceridad aplastante:

“No tengo donde ir. Por favor, no me echés de esta casa [...] No me echés [...] Estoy avergonzada. Pero no me echés, por favor, María, no tengo donde ir ” (p.364).

Y el narrador incide que María:

“sintió la compasión como una llamada. No podía negarse a dar cobijo a Virginia [...] No podía oponerse a la compasión, o al perdón, a al cariño que sentía por Virginia y que su traición, curiosamente, no había destruido” (p.364).

Un ejemplo llamativo de hombre bueno hoy según la concepción de Pombo. Un personaje llamativo por su virtud: querer a los demás, proclamar que tienes un valor absoluto para ella.

Pelé, a diferencia de sus antecesores: el anónimo narrador en el cuento “Tío Eduardo” (*R*), Jaime (*P*), Kus-Kús (*HMM*), Pedro y Pancho (*HA*), donde el mal está presente en sus almas³³, es un adolescente convertido en portavoz del bien. Sabe reconocer el mal que hay a su alrededor. Y se da cuenta de que el mal se encuentra tanto fuera como dentro de cada uno. Por ejemplo, en *El parecido*, Jaime Vidal asevera a su tío Gonzalo, con una doble intención y cierta malicia, eso que dices, tío Gonzalo,

“[...] es una falsificación, tío Gonzalo. Di que quieres meterme mano o haz cualquier otra cosa parecida, no digas que soy el atardecer o la noche de leña verde [...]” (p.100)

Muy distinta es la actitud de Pelé con su tío Gonzalo, también enamorado de él, que Jaime con el suyo. Pelé se ocupa de su tío cuando éste ha derivado en la patología. En su actitud hay una visible ética del cuidado heredada de su madre. Y así se lo hace ver a su tío:

“<¿Qué te pasa Gonzalo?> Pelé extendió la brazo y tocó con la mano derecha el hombro de su tío. Gonzalo logró decir entonces lentamente: <Tengo ganas de volver a hablar contigo como antes...>” (p.385).

La presencia antinómica de bien y mal, de culpa y bondad en una sola persona se encuentra en el personaje de Virginia. El personaje es heredero de otros muchos en la narrativa pombiana. Es heredera de la frescura de

³³ Por ejemplo, Ángel Sauquillo reflexiona acerca de “Los niños-demonio de Álvaro Pombo”, en Buxán, X. M., *conCiencia de un singular deseo*. Estudios lesbianos y gays en el Estado español, Barcelona, Laertes, 1997, pp. 109-111.

Mati (*P*), la sofisticación y cosmopolitismo de tía Eugenia (*HMM*), y la ligereza y superficialidad de María Luisa (*HA*). Tiene momentos luminosos y encarna, a la vez, la dimensión oscura, es capaz de desplazar la amistad por el sexo y la seducción. Virginia viene a ejemplificar el hombre estético kierkegaardiano. En Virginia se ve reflejado el mal en sus actitudes, modos y lenguaje. Su moral está corrompida. A pesar de esa corrupción, se verá perdonada por María. Al principio de la novela, el narrador avisa de la doblez y doble intencionalidad de su comportamiento (pp.7 y 8). Por ejemplo, para Virginia,

“la sinceridad siempre ha sido la inmediatez. Decir lo que sentía en el momento justo de sentirlo, eso era ser sincera” (p.60).

La banalidad del mal llega al escándalo en este personaje. El adulterio cometido con Martín, según ella, no hay nada en esa conducta “intrínsecamente malo o desleal” (p.319).

En cualquier caso, creemos que Pombo está subrayando, como lo sabe hacer él, que el mal está tan arraigado en el hombre que en todo ser humano hay instintos malvados, y que en algún momento, surge con fuerza el bien en medio del mal. Por eso Pombo, como lo hace Dostoievski, la Murdoch, por poner dos ejemplos, no cesa de hurgar en la conciencia humana a la caza de esos rasgos de maldad o de bondad.

7.4.2.6. Una poética del bien.

Con la novela *El metro de platino iridiado*, Álvaro Pombo inaugura la llamada por la crítica académica y periodística: “poética de bien”. Según la crítica, el comportamiento ético de la protagonista, María, consigo y con el resto de los personajes de la novela, sería la raíz de esa poética.

La pretensión del novelista a la hora de enfocar esta temática la dejó clara en la entrevista que Carlos Villar Flor le hizo a Pombo en 1997. En ella, el novelista aseveró:

“Estoy interesado en esa clase de seres que afirman que algo tiene valor absoluto. [...] Me parece que este tipo de personajes son los que realmente aporta algo, y para un escritor son fascinantes”³⁴.

³⁴ Villar Flor, C., “Charlando con Álvaro Pombo”, en *Fábula, revista literaria*, nº 3 (invierno de 1997)52.

Pombo está interesado en el bien a través de personajes buenos, seres que reconozcan en los otros la dignidad que tienen: ser persona, y serlo como valor absoluto, con los matices de singularidad que les caracterizan. Por ejemplo. Gonzalo, desde muy joven, daba ya muestras de una singular forma de ser. Según el narrador omnisciente, los deseos y los afectos de Gonzalo habían estado claros muy pronto para María. Ella había aceptado tal hecho sin juzgarlo.

“Gonzalito era como era y su realidad, percibida por María como un absoluto, era válida por sí misma. María no creía que esa realidad pudiera o debiera modificarse desde fuera” (p.250).

Por tanto, lo heroico, la nueva forma de ser bueno está, a partir de esta novela, en lo diferente: la santidad. La diferencia entre antes y ahora es que esa santidad sea aceptada, vivida e integrada en la vida diaria. Aquí radica la nueva forma de ser y de actuar en las novelas del nuevo ciclo de Pombo. Ser bueno, ser héroe no es hacer heroicidades en situaciones excepcionales, ni pertenecer algún cenáculo conventual con una vida regulada, tampoco ser un asceta o místico, sino, *strictu sensu*, vivir en el día a día con sus quehaceres. El título original de la novela era *Vida de Santa María Iridiana*³⁵, sin embargo, el título original de la novela fue modificado, luego, para evitar ese matiz de carácter religioso y llevar al lector a interpretaciones erróneas.

En concreto, ya lo advierte el propio novelista cuando, al ser preguntado por el concepto de solidaridad, de santidad, de ejemplaridad en la novela y en el personaje de María, responde:

*“Cuando hablo de santidad me refiero a un grado eminente, eminentísimo, de ética del cuidado. Y eso es santidad, ahí está Buda*³⁶.

La comprensión que hemos de tener los unos de los otros, Pombo la deja bien clara en esta declaración a Ródenas de Moya, en la cual se barruntan ideas tomistas. En concreto, para el tomismo, el *ordo amoris*, consiste en el hacer a los de cerca frente a los más remotos. Es decir, hay un orden en el amor, en el que tengo que preocuparme y ocuparme primero de mis allegados más próximos, las personas que están bajo mi responsabilidad, para después, hacerlo de las personas remotas. Pombo lo dice así:

³⁵ Publicada en la *Revista de Occidente*, nnº: 98-99 (1989)228-235.

³⁶ Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera*, nº209 (diciembre, 2001)16a.

“Si no te preocupas de los que tienes más cerca, un padre o una madre de su hijo, por ejemplo, malamente vas a ocuparte de los demás”³⁷.

Y para ello, para que haya un referente en el que mirarse, medirse, hay que comparar las conductas desde un punto de vista ético. Ha de haber un metro, patrón-oro, en el que medir el resto de las regularidades e irregularidades de los entes. Así nace el personaje de María; un personaje femenino. Ya lo había hecho anteriormente con otro, mujer también: Luzmila en el cuento “Luzmila” (*Relatos sobre la falta de sustancia*). Ahora desarrolla el embrión de Luzmila más ampliamente en esta novela.

¿Cuáles son los fundamentos de esta poética del bien traducida a la acción y figura de ese personaje y sus características bondadosas? ¿Qué es la poética del bien? Hay abundancia de fuentes novelísticas y religiosas. A saber. Por una parte está el cristianismo. El autor confesó públicamente: “El personaje de María no se entiende sin la fe cristiana”. Por otra, el personaje de San Francisco de Asís; “el gran revolucionario europeo”, advierte el novelista. En concreto:

“San Francisco fue [...] el que puso a punto el cristianismo: somos hermanos, una especie de fratría universal, con todas las criaturas, con todas las cosas. Esa especie del yo y mi alma y el individuo es todo lo importante que se quiera siempre que se defienda en el contexto de los demás”³⁸.

Habría que añadir, según confiesa el propio autor, el mensaje que encierra la *Teología de la Liberación*. Pombo hace saber que hay relación directa entre “algunas figuras de *El metro de platino iridiado* y *El cielo raso*”. Esta teología ayuda, como lo hace al protagonista de *El cielo raso*, Gabriel Arintero en El Salvador, a ver que “el yo carece de interés”³⁹. Ese vaciamiento que experimenta Gabriel, antes, ese mismo vaciamiento del yo, lo había experimentado, en su persona, María, frente al ensimismamiento y egocentrismo de los otros personajes: Martín, Gonzalo y Virginia.

Por otro lado están las fuentes literarias. El propio autor, en el foro: “Ciclo de Poética y Narrativa” de la Fundación Juan March (2006)⁴⁰, adujo unos datos clarificadores para nuestro cometido. En la elaboración de la novela hay “dos sistemas de imágenes”. Una procede de la novela *La náusea*. El protagonista Roquetin tiene la experiencia “de la fragilidad de las rela-

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibid, o. c., p. 15c.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Pombo, Á., “Exploración de un universal concreto: De la novela como casuística a la verdad narrativa”, martes, 10 de enero, de 2006. A partir de ahora “Exploración...”.

ciones humanas”, cuando Anny indica que le deja. Entonces, Roquetín le contesta:

“creí que tú eras siempre un metro de platino iridiado, fijo en el Museo de Ciencias de París midiendo siempre un metro”⁴¹.

El personaje, Anny, es presentado como un modelo ético en el que mirase. La segunda imagen procede de la novela *El retrato de una dama* (1881) de H. James. En concreto la escena en que:

“Elisabeth regresa a Roma a casa de Gilbert Osmord, que es un monstruo. El regreso de mi personaje de El metro, María, a casa, [... responde a] la pasión que mueve a mi personaje, María, es la pasión por una identidad moral propia, una mujer que, al atenerse a lo que prometió, a la decisión que tomó, incluso equivocándose, manifiesta la integridad indestructible de la conciencia individual como media última de las leyes”⁴².

Se sabe, por tanto, que el novelista quería “escribir la vida de una persona buena”, ¿y tal vez en ello también una experiencia cristiana concreta?⁴³ Creemos que sí. En relación con el personaje de María, Pombo hace una precisión: María se entiende desde la fe cristiana, aunque el personaje no sea una persona religiosa.

“[A]unque el personaje de María no se entiende sin la fe cristiana, no pretendía reflejar una persona necesariamente religiosa”⁴⁴.

Luego, no estamos ante una novela hagiográfica, sino de planteamientos éticos, aunque haya elementos religiosos en ella muy claros.

Una fuente ajena a la religión y la literatura procede del mundo de la filosofía. Weaver (2003, p.121) ve en “la poética del bien” de Pombo la presencia de “la filosofía de Max Scheler”; en concreto del *Ordo Amoris*. Weaver afirma:

“[...] el nexo entre la vida ejemplar de santa y las ideas sobre el amor del filósofo alemán Max Scheler, especialmente el Ordo Amoris. Partiendo del supuesto de que el amor que Dios tiene a las criaturas es lo máximo a que se

⁴¹ Pombo, Á., “Exploracion...”, o. c., p. 9.

⁴² Ibid., o. c., pp. 9 y 10.

⁴³ En el “Prólogo” a la edición Vida de San Francisco de Asís. Una paráfrasis, Pombo confiesa dos intenciones en la elaboración de la vida: una comercias, la segunda: “La otra intención era mucho más difusa, pero si cabe más poderosa que la comercial: describir una experiencia cristiana concreta”, en Pombo, Á., *Vida de San Francisco de Asís. Una paráfrasis*, Barcelona, Editorial Planeta, 2007, p. 11.

⁴⁴ Villar Flor, C., 1997, p. 52.

*puede aspirar, Scheler afirma que amamos a la persona como portadora de riquezas todavía no realizadas*⁴⁵.

No dudamos del apoyo pombiano en Sheler en la elaboración de la poética del bien, creemos, sin embargo, que esta poética está fundamentada, además, en otras fuentes, como la bíblica y la patrística, en concreto, en San Agustín. El pensamiento cristiano, y Pombo lo tiene presente, parte de un postulado: “Dios es amor” (1Jn 4,16). Él es la Palabra (*Logos*) amorosa y el hombre, su criatura amada, creada a su imagen y semejanza, según recuerda el Gn (1,27). El amor de Dios otorgado a su criatura, el hombre, es convertido en ágape, puro amor desinteresado y gratuito, como se verá en María. Por otro lado está San Pablo, que lo recuerda cuando afirma en la *Carta a los romanos*: “Cerca de ti está la Palabra, en tu boca y en tu corazón” (Rom 10,8). Y el mismo Pablo, en la *Carta a los romanos* vuelve a exhortar: “Procurad cada uno dar satisfacción al prójimo en lo bueno mirando a lo constructivo” (15, 1-3). Es la respuesta ética que María tiene con cada uno de los entes que le rodean.

En cuanto a las fuentes patrísticas, también en el pensamiento de San Agustín se encuentra un *ordo amoris*. Para él, el amor es el peso de la persona, lo que la mueve a actuar y a su lugar. Así lo entiende San Agustín al escribirlo en sus *Confesiones*:

*“Mi peso es mi amor; dondequiera soy llevado, es él quien me lleva”*⁴⁶

Luego, en *De civitate Dei*, la tesis agustiniana es que la *virtud es el orden del amor*:

*El amor, que hace que se ame bien lo que debe amarse, debe ser también amado con orden, y así existirá en nosotros la virtud, que trae consigo el vivir bien. Por eso me parece que la definición más breve y acertada de virtud es ésta: la virtud es el orden del amor*⁴⁷

Pasando directamente a la filosofía, Pascal hacía referencia en sus *Pensamientos* a la *lógica del corazón*. Scheler lo hace sobre el orden y el desorden, la lógica, del corazón. La esencia humana viene dada por lo que él

⁴⁵ Weaver, W. J., *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press, 2003, p.122.

⁴⁶ San Agustín, *Confesiones*, XIII, 9.

⁴⁷ Lib. XV, cap. XXII. Tomamos la cita de Sánchez León, A., “El amor como acceso a la persona. Un enfoque sheleriano del amor”, en *Véritas*, nº 24 (Septiembre, 2011)96, nota nº 9.

llama *ordo amoris*⁴⁸. Esta lógica del amor habría que entenderla como que el amor es apertura a todo aquello que nos rodea, empezando por ese tú. En concreto,

*“El amor es justamente la apertura a lo valioso de la realidad, de las cosas que nos rodean. [...] El que ama busca lo valioso en todos los órdenes: no sólo se complace en el valor sensible, sino que busca la belleza de la naturaleza, el resplandor de la verdad, el valor de la amistad...”*⁴⁹.

Scheler lo dice así:

*“Y lo supremo a que el hombre puede aspirar es a amar las cosas en la medida de lo posible, tal como Dios las ama, y vivir con evidencia, en el propio acto de amor, la coincidencia entre el acto divino y el acto humano en un mismo punto del mundo de los valores”*⁵⁰.

Amar consiste en ir más allá de uno mismo, aquello que nos hace mejores y, a la vez, hace mejores a los demás. Este aspecto lo refleja María poco después de que haya conversado con su marido Martín, la sensación que le queda en su conciencia es:

“Todo permanecía en su conciencia unido, sabido, amado con un amor que a veces sólo podía ser una intención constante de devolver a cada cual su propia vida, comprendida, facilitada, amada...” (p.141).

La dinámica del amor es sencilla: hace entender con más claridad que el amor es creativo, pues descubre los valores más altos encarnados en la persona amada. El amor nos hace ver lo mejor de las personas, los valores que la enriquecen. María lo sabe y lo hace. Virginia, por ejemplo se da cuenta de esa virtud mariana. Lo hace cuando advierte en qué mundo había caído con Martín, un mundo irreal, de ficción, al formar parte, como un personaje más del mundo de ficción de la novela de Martín.

“Has creído que soy un personaje tuyo y he llegado casi a serlo” (p.369).

La verdad de Virginia está aquí: en María. Frente a Martín que le sumerge en la irrealidad, en el parecido, en el no ser, María le hace ser real,

⁴⁸ A partir de ahora citaremos por la edición: Max Scheler, *Ordo amoris*, Madrid, Caparrós Editores (Colec. Espirit), 1996.

⁴⁹ Tomamos la cita de Sánchez de León, A., “El amor como acceso a la persona. Un enfoque scheleriano del amor”, en *Veritas*, nº 25 (septiembre, 2011)95-96, nota, nº 6.

⁵⁰ Scheler, *Ordo amoris*, o., c., pp. 22-23.

le hace ser. El motor de ese acto de caridad que la lleva a ser real, la lleva a la libertad de seguir su devenir, es el amor. Por eso Virginia hace saber a Martín, claramente:

“María me ha hecho real... María me quiere y me ha vuelto visible [...] María, sin saberlo, me ha dado la existencia...” (p.369).

Scheler subraya que detrás de cada acción humana moralmente relevante está el ese *ordo amoris*.

“Por tanto, todo lo que podemos conocer nosotros de moralmente valioso en un hombre o en un grupo tiene que reducirse –mediatamente– a una manera especial de organización de sus actos de amor y de odio, de sus capacidades de amar y de odiar: la ordo amoris que los domina y que se expresa en todos sus movimientos”⁵¹.

Al final de la novela, cuando todo ha sucedido: la trágica muerte de su hijo, el adulterio descubierto, etc, María actúa con la simplicidad de un héroe. Cuando la Moraleja se ha transformado de Arcadia en infierno, donde la culpa, el reproche, entre la realidad y la ficción de unos y de otros, ese *ordo amoris* se impone y da origen a un gesto heroico por parte de María que da sentido a ese acto caritativo. María vuelve con los suyos por amor. Con ello se está manifestado que el amor en la vida humana no solo es fuente, sino fin y motivo del obrar. Así lo entiende María y así lo expresa, y con ello cierra la novela. En la concepción de Vélez, hasta de cualesquiera de los insustanciados personajes que se han quedado en La Moraleja, María tiene derecho a protegerse y a vivir en paz (p. 421), sin embargo, en la concepción de María, movida por el amor a los suyos, no es así. En concreto, para María volver

“no es una obligación. Es que les quiero. Marcharme es no quererles. Es negarles” (p.421).

El principio operativo que mueve a María a hacer lo que hace es el amor a los suyos.

“Si se iba, incluso llevándose a su madre, negaba que les quería y les negaba a ellos mismo y negaba que sus existencias –la de cada cual y la de todos– fueran aún valiosas. Irse era apagarlas, rematarles. No querer curarles, cuidarles. Dejarles” (p.421).

⁵¹ *Ibíd.*, o. c., p. 23.

María se aleja del egoísmo que ha caracterizado a Martín, Virginia y Gonzalo. Éstos, con sus formas de ser y de actuar, han negado a María, han negado el ser. Por el contrario, María, con su forma de ser, ha potenciado el ser de cada uno. Por eso, ellos fracasan, sucumben ante María. Por el contrario, ella triunfa sobre ellos. Como bien subraya Weaver, María vuelve “porque y para que sigan siendo, sino también por y para seguir”⁵².

7.4.2.7. El tema de la religión y de la homosexualidad en la novela. El bien y el mal desde esta perspectiva.

La temática religiosa y homosexual son dos elementos recurrentes tanto en la narrativa de Pombo. Dos aspectos vitales que le preocupan, convertidos en temas, y como tal se ocupa de ellos en las novelas.

En relación con la religión, en *El metro*, Álvaro Pombo expone algunas ideas acerca de ella y el bien. La preocupación nuclear de la novela no es ya la falta de sustancia, que la hay, sino la bondad, el sacrificio moral en aras de la felicidad del otro. Pombo, a través de la figura del hombre bueno, en este caso, María, desarrolla una nueva forma de entender el heroísmo, una nueva forma de ser religioso hoy, de ser bueno, en un mundo contemporáneo que ya no cree en Dios, ni está presente Dios. Según Pombo se puede ser hoy santo en la vida láica. Este aspecto será central en el argumento de esta novela.

Conviene señalar que para Pombo el concepto de religión no se relaciona necesariamente con la creencia en un dogma determinado, esto es rechazable para él, sino más bien en entender la religión como una actitud y forma de ser y de llevar nuestras vidas y la acción en los demás. Se puede indicar también que en la postura de Pombo hay misticismo, entendiendo como tal una forma de prestar atención a lo que hay a nuestro alrededor. Creemos que esta postura en torno a la religión y a la mística se debe en gran medida a Iris Murdoch.

En cuanto a la homosexualidad, el escritor es muy estricto. Para Pombo la libertad y la mejora moral consisten en permanecer fieles a un yo, fieles a sí mismo. Esa es una de las ideas de bien pombiano. La coherencia de todo ser, personaje, en la vida y en la novela consistirá en llegar a ser desde lo que cada uno es. El homosexual ha de ser y hacerse hombre (humano) desde esa condición y situación vital que le ha tocado. Cuando no lo hace, Pombo aplica la justicia poética: la muerte. Por eso, la mayoría de los personajes homosexuales pombianos suelen recibir un castigo cuando son incapaces

⁵² Weaver, 2003, p. 124.

ces de conciliar su sexualidad con el amor al otro; cuando son incapaces de crecer como lo que son: homosexuales. Así, Gonzalo Ferrer y Jaime Vidal son llevados a la muerte en *El parecido*, Gonzalo Ortega se lanza al vacío estrellándose contra el suelo en *Los delitos insignificantes*. En *El metro* el homosexual visible es Gonzalo, el cual vive atormentado por no asumir su forma de ser. Ser homosexual es un estigma.

7.4.2.7.1. Posicionamiento de los personajes entorno a la religión y la homosexualidad.

¿Qué posición toman los personajes entorno a la religión y la homosexualidad? En ambos casos el lector encuentra una posición variada. En relación con la religión encontramos dos grupos: los indiferentes y los que viven la religión como respuesta a unas creencias. Los primeros son Martín, Gonzalo y Virginia. Los segundos, María, su madre y Pelé. Es muy significativo que en la Nochebuena, después de cenar, María, Pelé y la abuela se marchen a Misa de Gallo, dejando en la casa al resto de los residentes: Martín, Virginia y Gonzalo. El lector sabe por el narrador que los padres de María, “Los abuelos siempre había tenido esa costumbre” (p.333), y esa costumbre es heredada por María, que la practica, a la vez que enseña a practicarla a su hijo Pelé. Por el contrario, Pombo pone cierta oposición en boca, en este caso, de Martín, intelectual, filósofo y escritor. Las ideas de Martín entorno a la religión, la conversión y la regeneración moral, son claras cuando confiesa a su esposa María:

“Tú estás convencida de que siempre puede uno cambiar hacia mejor. Tú crees que uno puede mejorarse, perfeccionarse, edificarse un corazón nuevo con ayuda, claro está, de la divina gracia. Y yo lo dudo mucho” (p.375).

La posición de Gonzalo también es conocida por parte del lector a través de su conciencia. Un día en que los dos hermanos están conversando sobre su infancia, el perdón y la oración, cuando faltaba un poco para comer, María deja solo a su hermano y baja al comedor. Gonzalo, mientras, está solo en su habitación. En la soledad del espacio y de su yo, piensa:

“También tengo yo fe: la misma que María: pero muerta: es igual que la viva, igual-igual-igual y dura igual, hasta la muerte: pero entonces la muerte se junta con la muerte: lo igual con lo igual: un igual con un igual son una iguala tan igualada y tan sin sobresaltos y sin vida que por no tener no tiene ya ni sexo” (pp.122-23).

En relación con la homosexualidad la posición de los personajes, incluido el narrador, es más uniforme. Predomina el rechazo, nada extraño en el novelista. La orientación sexual, en Pombo, se vive bien reprimida, bien negada o bien con una carga de vergüenza y de culpa. Hasta la novela *Contra natura* (2005) no habrá una asunción clara de la orientación sexual sin culpa ni vergüenza. Y se vive así en la casa, refugio, desesperante y agobiante en muchas de las novelas anteriores. En *El metro* la casa es una metáfora de cielo-paraíso, una Arcadia adánica, transformada con el acontecer cotidiano, por las fuerzas del mal: egoísmo, ensimismamiento, mentiras, celos homosexuales, en refugio (Virginia y Gonzalo) y en infierno. La historia culmina con la trágica muerte de Pele, objeto de deseo de su tío Gonzalo. La homosexualidad es un tema importante en la novela de la mano principalmente de Gonzalo, no tanto porque se enfoque en sí misma, sino porque se ofrece como dato de la narración, como circunstancia que envuelve a varios personajes. Pombo vuelve a poner en la palestra la posibilidad de ser feliz. El tema está tratado, como en las novelas anteriores, con cierto tabú. Una vez más, la homosexualidad está recubierta con extravagancia y con patología: ansiedad, soledad, depresión, amén de aparatoso amaneramiento en la figura de Vélez. Por cierto, a quien Gonzalo desprecia por ello.

Son varios los momentos en la novela en que aparece la orientación homosexual cuestionada y presentada con cierto desdén. Por ejemplo. Cuando Virginia es avisada por María del adulterio que están cometiendo con su marido, e invitada a cortar, Virginia va a hablar con Martín: “Somos un par de sinvergüenzas” (p.365). Martín reacciona con un discurso muy agresivo y lleno de mala intención cuya finalidad es hacer daño. Le acusa de lesbiana. Entendemos que Pombo no va contra el amor homosexual pero critica el hecho de que se convierta en un amor egoísta, volcado tan sólo en el interés y bienestar de uno mismo, como en el caso de Virginia.

“Y tú, Virginia, algunas veces ... se te ve que no llegas a gozar, es una contradicción que llevas permanente, un fracaso permanente, tal vez te gustaría otra mujer, hacerlo todo a mano, manual, de igual a igual, tal vez lo tuyo sea eso, no puedo estar seguro, claro, no tengo experiencia con lesbianas... No eres demasiado femenina ... A mí me interesa tu reacción, tu vulva muerta, tus pechos que no pesan, tu aridez y tu infertilidad sexual, espiritual...” (p.367).

En cuanto a Gonzalo, éste es el homosexual oficial de la novela. Y ya al principio de la narración, cuando Gonzalo es un joven estudiante de sexto de bachillerato, el narrador describe la admiración e inclinación afectiva hacia su futuro cuñado Martín, porque era el filósofo y escritor de la familia. Y

éste, de alguna manera también por aquél. ¿Hay en Martín algo más de lo que insinúa el narrador?

“De pronto se había establecido una curiosa intimidad entre los dos ... Martín no estaba acostumbrado a intimidades y menos con un chaval tan joven. Martín estiro las piernas y Gonzalo hizo lo mismo: se miraron. Era un poco chocante, muy chocante, aquello de ser mirado fijamente por alguien con quien no se tiene intimidad: daba la impresión de que Gonzalo no podía no mirarle fijamente: eran los ojos de María... Los hombres no se miran a los ojos. El caso era que Gonzalo le miraba pero no como quien mira con firmeza sino como quien se halla turbado él mismo y desee ser tranquilamente amado. ¿A qué venía todo aquello? (p.47).

La escena es ambigua. Sin embargo, hay una clara inhibición por parte de uno y otro. Nunca queda claro, sobre todo, la postura de Martín hacia Gonzalo, pues bien se pudiera tratar de sentimientos nacidos entre maestro/alumno reprimidos, dada la diferencia de edad entre uno y otro. Como bien lo reconoce Martín tiempo atrás.

“Martín se daba cuenta ahora de que, aun no habiendo prestado gran atención al asunto en aquel entonces, la implicada estampa de una posible relación maestro-discípulo le había complacido” (p.255).

Queda abierta, por tanto, la interpretación del lector y de la crítica. Nosotros nos inclinamos por creer que en la conciencia de Martín hay un deseo tal vez desconocido para él que no se atreve a afrontar. Y ese deseo queda manifiesto cuando María confiesa a su esposo que Gonzalo, su hermano, está entusiasmado con él, sobre todo esa mañana de autos (p.48).

“Era agradable oír decir que Gonzalito se había entusiasmado con él. Sólo que no acababa de creerlo” (p.49).

Recordemos que la expresión: “era agradable”, en Pombo es muy significativa. Aranguren ya captó el sentido y así lo expresa en el “Prólogo” a *Relatos sobre la falta de sustancia*, al afirmar:

“La relación homosexual, escondida o clandestinamente llevada, por la fuerza de las circunstancias de una existencia oficialmente presentable, es vivida por dentro como una tranquila, dulce, cotidiana necesidad de <estar> con el otro”⁵³

⁵³ En Pombo, Á., *Relatos sobre la falta de sustancia*, Barcelona, Anagrama, 2005, p.7.

En cualquier caso, haya deseo agradable o no, hay una postura de rechazo de la situación por parte del filósofo. La respuesta de Martín estaría dentro de las respuestas que dan otros homosexuales en las novelas anteriores, por ejemplo, Don Gerardo, en el cuento, “El cambio” (*Relatos...*). Es decir, una sublimación.

Por otra parte, hay que resaltar que Martín se separa de Gonzalo desde el comienzo de la novela, negándose a ser su guía o amigo. Esta distancia que pone entre él y Gonzalo lo hace con un discurso sobre la homosexualidad muy matizado, pues aparece en él la esterilidad. Gonzalo, Virginia, María y Martín han entablado una conversación y en ella aparece la belleza y la vida, fuente de aquella. Según Martín, el principio de la belleza y de la forma procede de la vida, argumento negado por Gonzalo. A este planteamiento, Martín responde:

“Se trata de una característica inversión: quienes lo dicen son homosexuales: son grandes artistas, grandes críticos, todo lo grande y grandes que tú quieres. Pero son, sobre todo, homosexuales. Eso es lo primero: eso es lo último: eso es todo, es el círculo estéril y maniático de la absoluta identidad. [...] ser homosexual es ser coherente: tautológico; ahí está la gracia y ésa es su desgracia; no pueden seguir ni no-seguir: es la inmovilidad de la muerte: de hecho, lo único que oponen a la vitalidad es su contrario: la mortalidad” (p.109).

Es evidente la postura contraria de Martín. El léxico lo dice todo: “Pero son...”, “círculo estéril y maniático”. En la secuencia 60 (pp.253-263), Martín, dentro de su conciencia, percibe y califica a su cuñado como: “¡Aquél desagradable personaje, el Gonzalito,...!” aquel (p.255). Y es al final de la novela cuando Martín encarna ese discurso antihomosexual que muchas veces caracteriza a Pombo. Ha fallecido Pelé. Martín echa la culpa de todo cuanto ha ocurrido en La Moraleja a su esposa María. Pero en especial, todo lo relacionado con su hermano Gonzalo, de quien definitivamente no tiene una buena imagen, como no la tiene tampoco de su esposa. Martín piensa que:

“Sólo una imbécil –y María no era imbécil– podía haber vivido tan campante con un marica bajo el mismo techo que un precioso adolescente. ¿O es que María ignoraba que Gonzalito era homosexual? (p.401).

El léxico de Martín: “marica”, como bien se percibe, es manifiestamente despectivo. Martínez Expósito lo califica de homófobo⁵⁴.

Volviendo a Gonzalo se percibe en él cómo al negar los impulsos naturales sexuales y reprimirlos obstaculiza la posibilidad de transformarlos en

⁵⁴ Cfr., *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <Queer>*, Barcelona, Laertes, 2004, p.172.

actos positivos como el amor al otro, la caridad a los otros, y puede tener consecuencias negativos. Esto le ocurre a Gonzalo, hermano de María, un adulto fracasado existencialmente. Este personaje, al intentar controlar no vivir desde la forma de ser y de sentir su homosexualidad, se impone convenciones ajenas a una vida ordenada. Su sobrino Pelé es objeto de sus deseos y preferencias sexuales. Esta manera de orientar la vida supondrá para Gonzalo un fracaso total como persona y como homosexual pues sus sentimientos e impulsos homosexuales prevalecen con una fuerza desmesurada rayando lo patológico, como bien se manifiesta en la secuencia 75 (pp. 353-361). Pombo presente a un Gonzalo obsesionado por su sobrino Pelé. Sin embargo, entendemos que Pombo no va en contra del amor homosexual, sino que el mal consiste en el hecho de que el deseo que profesa Gonzalo por su sobrino es un deseo egoísta volcado tan solo en el interés y bienestar de uno mismo. El mal está en el ensimismamiento. El error de Gonzalo radica, por una parte, en orientar un deseo erótico a Pelé, y en su postura de no querer ni pretender salir de esa situación y querer a otros. Se percibe como una postura masoquista por parte de Gonzalo, debido a su sentido de culpabilidad por ser una vez más homosexual. Y por otro, el mal radica en la desorientación que Gonzalo hace del amor pues, en lugar de perfeccionarlo, lo adultera al intentar egoístamente mantener una relación inviable. Pombo viene a subrayar que Gonzalo, en lugar de analizar y evaluar su situación y errores cometidos causados por su egoísmo y enfrentarse con naturalidad y la realidad de su condición homosexual, Gonzalo ha sustituido todo ello por una constante dejadez, pasividad, abandono, y una vuelta a una culpabilidad innecesaria.

En una de esas noches madrileñas de vigilia y paseo, Gonzalo ha sido abordado por Vélez. Le hace subir al coche e interroga a Gonzalo durante el viaje hacia casa. El narrador lleva al lector a la conciencia de Gonzalo. Éste se siente a gusto con él, sin embargo, manifiesta lo contrario. Martínez Expósito ve cierta “homofobia internalizada”⁵⁵ en el discurso interno y en la postura de Gonzalo.

“El coche se detuvo delante de la puerta del jardín de su casa. Gonzalito pensó: seguir: me gustaría seguir aquí de charla: no decirlo: mejor que no lo sepa: debo de gustarle: suelo gustarles. Era una sola onda pensativa que llegaba apenas a las palabras: Gonzalo se había visto en situaciones análogas otras veces: siempre había disimulado: siempre había fingido que todo aquello, en realidad, le daba igual” (p.150).

Por otra parte está el personaje de Alfonso Vélez, una “excelente persona” —con sus cosas— y con “una pronunciada afectación”; “una graciosa sin-

⁵⁵ Ibid, o. c., p.171.

gularidad de casa bien” (p.191). A través de él, Pombo se sirve para ilustrar ciertas ideas a cerca del homosexual y de la homosexualidad, nada favorables. Vélez aparece como un personaje amanerado, locuaz, gracioso, con abundante pluma: “majete”, “guapísimos”, “vaya cuatro perlas rubias” “de eso nada, majo, no soy nada cursi” (p. 149).

En esta novela, Pombo aplica la misma visión negativa de la homosexualidad que en las novelas anteriores, novelas de la insustancia. El homosexual Gonzalo está convertido, a ojos de los lectores, en un tullido moral, proclive al incesto; en un reo ante sí mismo. Su condición sexual no aporta al interesado dicha sino fracaso afectivo y existencial. “La homosexualidad de Gonzalo insinúa ciertas fisuras en la felicidad” (Masoliver Ródenas)⁵⁶. La imagen que hace el narrador de Gonzalo tras la vuelta a España es significativa. En ella se concentra toda la visión del personaje. Ha cambiado. Antes era guapísimo, ahora está visiblemente afeado y envejecido. A partir de entonces, Gonzalo lleva una vida marcada por el mal: ansiedad, depresión, soledad y degeneración moral. Con el añadido de enfermo de epilepsia (p. 297).

Por tanto, se percibe en la novela que la visión de la homosexualidad, tanto por el escritor Pombo, cuanto por el resto de los personajes, hasta incluso por el sufridor, es negativa. Homosexualidad lleva consigo infelicidad; es decir, mal. Pombo no ha cambiado apenas nada de la posición que mantenía en las novelas anteriores ante la homosexualidad. Sigue siendo un escritor muy crítico.

7.4.2.7.2. Postura de Álvaro Pombo ante la religión.

La postura de Pombo ante la religión es positiva. Llega incluso a mezclar el humor con la religión. Y el uso que de ella hace el novelista en la novela es variado. Va desde el subrayado de la dimensión religiosa del ser humano, pasando por el componente estético.

7.4.2.7.2.1. La dimensión religiosa del ser humano.

Pombo subraya y destaca la dimensión religiosa del ser humano como un aspecto positivo en la vida del hombre. Ese aspecto beneficioso recae en que da sentido a la vida del ser humano. Y no solo da sentido, sino que es motivo y objeto de reflexión. *El metro* recoge esa dimensión humana a lo largo de la narración en diferentes momentos de la vida de los protagonistas. El primer aspecto de esa dimensión religiosa aparece bajo el contexto. La

⁵⁶ En “La ironía poliédrica del Álvaro Pombo”, en *Voces contemporáneas*, Barcelona, El Acantilado, 2004, p.307.

novela se desarrolla bajo un contexto religioso, cristiano y católico. Los signos cristianos, los ritos y fiestas están presentes y rigen la vida de los personajes. Tanto es así que en un momento de la novela, en la Navidad, María, Pelé y la abuela van a Misa de Gallo el día de Nochebuena (p.333) después de cenar. María y Martín, los protagonistas de la novela, se casan como se casan todo el mundo: por el rito católico. Vélez, cuando aborda en plena noche madrileña, en el paseo de la Castellana, en la conversación que llevan en el coche, le informa que lo ha visto ir a misa con los papás.

“[...] os he visto muchas, pero muchas veces, yendo a misa, de pequeño [a] San Estanislao y ahora [a] San Luis” (p.149).

Pombo, como I. Murdoch, es consciente de que la influencia de la religión en el hombre contemporáneo está desapareciendo. Y Él, a pesar de no ser practicante oficial, da importancia a la oración, como bien lo manifiesta en la exaltación de la existencia trascendente a través de su poesía religiosa. “Te rogamos Señor que...”. La oración es uno de los actos fundamentales del culto divino; el acto fundamental religioso por excelencia. Lo que el hombre es propiamente en lo profundo de su esencia aparece en la oración.

San Juan Damasceno considera la oración como “la elevación del alma a Dios y la petición de bienes convenientes”⁵⁷. En la oración se actualiza la fe en la presencia de Dios y de su amor. Se fomenta la esperanza que lleva a orientar la vida hacia Dios y a confiar en su providencia.

En *El metro* también encontramos esa disposición hacia la oración del ser humano, a través de la figura de María. Son múltiples las ocasiones en que ella recurre a la oración como invocación y protección de un Dios que vela por sus criaturas. Dios hace acto de presencia en la novela no solo como objeto de fe, creo, confío en ti, manifestación de las virtudes teologales (teología), sino también como objeto de reflexión, pienso en ti (cognición).

El primer rasgo que Pombo destaca en el acto de orar es la oración intercesora. María pone la confianza en Dios, con el añadido de la esperanza. María se encomendaba a Dios y encomendaba a Dios a los suyos, a todos, luego, en especial a su hermano Gonzalo. ¿Con qué finalidad? En el caso de todos y de cada uno, para:

“[...] que saliera todo lo mejor posible... lo demás tenía que ser todo viva fe en que todo, para cada cual, ha de terminar bien del todo” (p.142).

⁵⁷ San Juan Damasceno, *De fide orthodoxa*, III, 24; PG 94, 1090.

En el caso de su hermano Gonzalo, para que “la inverosimilitud del bien no confundiera a los interesados” (p.51). María hacía esa petición porque se daba cuenta de una cosa:

“[...] querer el bien de Gonzalito era rozar lo inverosímil porque no se podía ver el bien de un ser individual sin ver también y sin tener en cuenta las circunstancias detalladas de cada vida humana” (p.51).

María reza a Dios, pero pone en práctica el refrán: “A Dios rogando y con el mazo dando”. En consecuencia, amén de rezar y pedir por ellos, hacía práctica la fe que profesaba. La fe la convertía en obras, en la línea del apóstol Santiago: “La fe, si no tiene obras, está totalmente muerta” (St 2,17). Por tanto, María cuidaba de ellos (solidaridad) y les quería (caridad) [p.111]. María practica las tres virtudes teologales: Fe, Esperanza y la Caridad.

El segundo aspecto de la oración que destaca Pombo en la novela es la oración como acto de acción de gracias. Ésta implica el reconocimiento agradecido, por parte de un yo, del gesto gratuito y amoroso de un tú. En la acción de gracias se reconoce la existencia de lo gratuito, de la gratuidad, de la generosidad. Dar las gracias revela un corazón con sitio para el perdón, el amor, la generosidad, lo pequeño, lo simple, lo que no sirve. María es ese personaje que da gracias a Dios por muchas cosas y razones. María da gracias a Dios porque le ha concedido lo pedido. “Gracias, Señor, porque así es y porque ahora...” (p.124). Según esto, María da gracias porque la espera de la fe, lo esperado, se ha realizado. María, experimenta en su vida la realización del contenido de esa fe. Es decir, en ese encuentro hombre (María)-Dios, se ha hecho realidad una unión, de la cual, y a través de la gracia, el hombre disfruta de los beneficios de Dios.

El tercer aspecto de la oración en la novela *El metro* es la oración meditativa. Meditar significa aplicar el pensamiento a la consideración de una realidad o de una idea con el deseo de conocerla y comprenderla con mayor hondura y perfección.

“Lo bueno de aquel mes fue, a ojos de María, que el mundo, abrigado, no dudaba, y que hasta las cosas más sencillas, lavar los calcetines o sus propias medias de cristal de gran finura y apariencia, todo, todos, y Martín sobre todo, simplificados, parecían limpios de corazón, y que veían por lo tanto a Dios” (p.153).

En el caso del cristiano, meditar implica orientar el pensamiento hacia Dios tal y como se ha revelado a lo largo de la historia de Israel y plenamente en Cristo, Jesús. La meditación tiende a encontrarse con Dios. Y María así lo hace. En la más pura realidad de la vida, reza el Padrenuestro,

mezclado con esa realidad cotidiana que le apremia (p.153). Así, la narrativa pombiana, en muchos momentos, es el trabajo de un narrador religioso, divino. En muchos momentos el lector asiste a la narración de la “existencia empantanada”, en otros y a ratos, la narración se convierte en narración de la “existencia trascendente”⁵⁸. Y Pombo, lo mismo que hace en su poesía: “Te rogamos Señor que la jarra contenga agua”, lo hace en su novela a través de figuras como María, dándole a la realidad un toque divino.

“Por supuesto –meditaba María rezando todo lo atentamente que podía el Padre Nuestro–, por supuesto, no es porque las cosas empiecen a irnos bien y cenemos con el editor, Dios también venga y ya de paso le veamos todos ojos vista y podamos ir y contarle que se me quedó algo sosa la paella de este miércoles: por supuesto-por supuesto-por supuesto repetía María a la vez que <santificado sea el Tu nombre, venganos el Tu reino, venga a nosotros, a todos nosotros, el Tu reino...>” (p.153).

La oración de María, de todo ser humano creyente, queda bien clara cuando en el fin de año, al lado de su hijo Pelé, herido el corazón por cuanto está pasando en su casa, a pesar de todo ello, es capaz de abrir el corazón del cual brota un amor universal:

“Y María pensó que amaba a su hijo y que amaba a todos los habitantes de la casa y que leía en realidad para todos” (p.349).

En esa circunstancia de amor, de perdón, de comprensión, María abre el corazón a Dios, el creador de todo y de todos, en una disposición casi mística,

“[...] elevando al hacerlo sencillamente el corazón a Dios, creador de todas las cosas visibles e invisibles, en una oración alegre de fin de año, de principio de año” (p.349).

Dejamos el mundo espiritual de la religión y nos introducimos en el mundo de la estética, un componente importante en la narrativa de Pombo.

7.4.2.7.2.2. Componente estético y ético de la religión.

Pombo no solo se vale de la filosofía para dar color a la narración, sino también de la religión. También roba de la literatura religiosa, evangélica,

⁵⁸ Cfr. Marina, J. A., “Prólogo” en Pombo, Á., *Protocolos (1973-2003)*, Barcelona, Lumen, 2004, p. 10.

muchos elementos que dar color y profundidad a la narración. Tal es así que el texto narrativo pombiano adquiere no solo profundidad, significado, sino también una riqueza cultural importante, significativa.

El contexto en que Pombo recurre a los evangelios sinópticos es el amor. El amor caritativo, misericordioso; el amor que nace de Jesucristo. En el pensamiento de María está la máxima agustiniana: ama y haz lo que quieras. En concreto, María piensa que:

“El amor tiene que ser el fin tanto de todo lo que se encamina a ese fin como de todo lo demás” (p. 113).

Y Pombo echa mano, a través del pensamiento de María, de varias parábolas como la del hijo pródigo o, también, el padre misericordioso (Lc 15,11-32), la de las vírgenes necias (Mt 25,1-3), amén de la de los invitados que rechazan ir al banquete ofrecido por su señor, por ir a sus menesteres (Lc 14,15-24) [p.113]. Pombo no solo da color a la redacción sino también información. En la parábola del padre misericordioso, ése abre el corazón tanto al hijo que se queda con él como al hijo, pródigo, que vuelve a casa después de una experiencia negativa en el mundo. ¿Hay correlación entre esta parábola y su hermano Gonzalo? Creemos que sí. Si la parábola enfatiza en el amor misericordioso, acogedor del padre hacia el hijo díscolo, por extensión, también se puede leer que en La Moraleja lo que se esté pidiendo que haya ese amor misericordioso y acogedor hacia Gonzalo, el hijo pródigo de la familia. En ambas situaciones es el amor lo importante y no los accidentes. Es el Padre el que abre el corazón para acoger a los dos. Y es en ella donde uno de los hijos cierra su corazón a su hermano, mientras que el otro lo abre otra vez al padre y al hermano.

En el caso de las vírgenes necias ocurre algo parecido. Por su negligencia y descuido no entran en el banquete del Señor. Sin embargo, en el fondo del mensaje de María (Pombo) está la acogida y el amor misericordioso hasta con los descuidados. Y la parábola de los invitados que rechazan el banquete del Señor también enfatiza en que esos descorteses invitados han de ser acogidos y perdonados, por ese amor grande y misericordioso que caracteriza al Señor. El fin de todos ellos es claro, a pesar de sus singularidades: “El amor de Jesucristo era de todos”; el amor de Dios al hombre, el cual no quiere que se condene, sino que se salve. En ese amor universal, maternal, que abarca a todos,

“En esto había que fijarse: de esto había que partir: a esto tenía que volver cualquiera que pensase seriamente en cualquier clase de desencaminado” (p.113).

En este caso, el mensaje de Pombo no solo tiene una forma, estética, sino también un contenido: su pensamiento. Pombo, a nuestro juicio, está reivindicando la verdadera religión: el amor al otro, sea cual fuere su condición en la vida. Entendemos que hay una postura personal de reivindicar el mensaje de Jesús fuera de las esferas de la Iglesia. En ese mensaje caben todos los que tienen el amor como punto de referencia. Aquellos que abren el corazón a las necesidades del otro. Por supuesto, están incluidos los homosexuales, ¿los hijos pródigos de la Iglesia? De ahí la contraposición los descaaminados/encaminados.

No podemos dejar de pensar en una relectura de varios mitos y pasajes bíblicos en la lectura de esta novela. La primera analogía que percibimos entre una parte de esta historia y el mundo bíblico es la historia de Gonzalo y de Pelé con la historia del mito sobre la envidia de Caín y Abel. No somos los únicos, pues el profesor Mainer en *Tramas, libros, nombres. Par comprender la literatura española, 1944-2000*, así lo ve también. Gonzalo percibe a su sobrino Pelé como un rival, igual que Caín lo hacía con Abel. Caín lleva al monte a su hermano y se venganza por envidia y celos, asesinándolo. Así lo hace también Gonzalo, por envidia y por celos, empuja al adolescente a la piscina y Pelé queda desnucado. Gonzalo queda vengado. Como bien indica el profesor:

“[...] no se puede dejar de pensar que ese acontecimientos es una suerte de relectura del mito bíblico de Caín y Abel”⁵⁹.

Pero la novela *El metro de platino iridiado* también reproduce, a nuestro juicio, otros momentos de la literatura bíblica. En primer lugar, la relación de María y Virginia reproduce la situación evangélica en que Jesús va a visitar a Marta y María (Lc 10, 38-42). Mientras que María escuchaba las palabras de Jesús (v.39), indica el evangelio que Marta “estaba atareada en muchos quehaceres” (v.40). Mientras Virginia se dedica a contemplar y a ocuparse de Martín: charlas, paseos, etc., María está ocupada en las tareas de la casa, para que los demás estén atendidos. Jesús responde a Marta: “Marta, Marta, te preocupas y te agitas por muchas cosas”. María también se preocupa y ocupa de las tareas de la casa y de los demás. Virginia elige la parte buena de María: su marido. María, por el contrario, se le va esa parte buena de su vida, el esposo.

Pombo aplicaría su singular forma de ser, sobre todo el humor, a este pasaje que acabamos de comentar.

En segundo lugar, la historia de Gonzalo y su partida a un país lejano, Londres, reproduce la historia de la parábola de “El hijo perdido y el

⁵⁹ Mainer, 2005, p. 278.

hijo fiel: <El hijo pródigo>” (Lc 15,11-32), a la vez del hijo pródigo de R. M. Rilke. Malte, el joven que no quería ser amado.

En la parábola de Lucas hay dos hermanos, en la novela *El metro* también, María y Gonzalo. En la novela de Rilke uno, Malte. En la narración de Lucas el hijo pequeño pide al padre parte de la herencia que le corresponde y se va a un país lejano. Allí vivió como un libertino. En la novela *El metro*, Gonzalo pide a su padre dinero y huye de su casa, familia, país, de su lengua, por un tiempo a Londres. Huye del amor de los otros en busca de una libertad e identidad nuevas. La City representa novedad, libertad. Allí, Gonzalo vivió también de aquí para allá, se echó en brazos de amantes donde experimentaba la tristeza de unos brazos en los que se perdía todo. En la novela de Rilke, Malte huye de su casa, familia, de país, Paría, lengua, pero sobre todo, del amor de los otros para buscar en su nueva libertad un rostro propio y mutable. Al hijo pródigo de Lucas le va mal en el país lejano, porque dilapidó su fortuna y no adquirió una nueva identidad. Gonzalo y Malte pasa lo mismo. Londres y París se convierten en un lugar infernal.

Entendemos también que la Parábola del Hijo pródigo de Pombo, refleja de forma inigualable el drama contemporáneo del desnortamiento del hombre. La modernidad ha abierto el camino para la negación de la transcendencia y la postmodernidad ha consumado, ya no solo el ocaso del sentido de Dios, sino también, el ocaso del sentido del hombre. Hay una crisis de identidad en la parábola, en la postmodernidad y en nuestra generación. Hay una crisis de verdad, esa verdad que tanto gusta a Pombo.

7.4.2.8. *El metro de platino iridiado* o el tratado de las virtudes y los vicios.

7.4.2.8.1. Felicidad, infelicidad y la realidad en la novela.

Los sentimientos humanos de miedo, tristeza, soledad, fracaso, desamor, vergüenza, rabia, culpa, alegría, felicidad, llenan las mejores páginas de la literatura universal. “¿Qué voy a hacerle, soy feliz” confiesa Pablo Neruda en el poema *Oda al día feliz*. Experiencia y reflexión, felicidad (ευδαιμονία) y realidad están estrechamente unidas. Lo están porque la felicidad y su antónimo, la infelicidad, es el resultado del ajuste o desajuste entre el *desiderátum* personal y la resistencia del medio. Luego, a esa experiencia, a los datos que arroja la trayectoria vital de cada uno, hay que poner palabras. Del ajuste o no a esa realidad, pues, surge un estado de satisfacción o insatisfacción debido a la propia situación, contenidos y objetivos en el mundo, en la realidad. En el caso de los héroes pombianos, en la mayoría de ellos la

noción de felicidad se opone a la de realidad, pues ésta es una suerte de antagonista de aquella. Ser feliz es una búsqueda personal, pero no puede ser solitaria e insolidaria. Algunos héroes narrativos pombianos no entienden así el hacerse día a día, por eso se sumergen en un ensimismamiento, soledad, y terminan en brazos del mal. Incomunicados e insolidarios.

La idea de felicidad ha preocupado y ocupado al hombre desde siempre. La idea y el concepto de felicidad no son estáticos. Se ha ido construyendo progresivamente a partir de los imaginarios sociales en cada momento histórico. Desde Platón y Aristóteles, la felicidad y la realidad ha sido motivo central de su pensamiento filosófico y ético. Para Platón y Aristóteles la felicidad tenía que ver con un sentimiento global de bienestar. Hay una felicidad objetiva: “vivir bien”, y una felicidad subjetiva vinculada al “buen comportamiento”. Ética y vida van unidas. Platón aportó al mundo del hombre la visión de la felicidad relacionada con la virtud. Los felices, indica en el *Gorgias*, “son felices por la adquisición de la justicia y la moderación, y que los desgraciados lo son por la de la maldad” (308b)⁶⁰. Y en el *Banquete* son denominados felices “los que poseen bondad y belleza” (202c). En la *República*, Platón indica que justicia y templanza son virtudes, y la virtud es la capacidad del alma para cumplir su propio deber, es decir, dirigir al hombre de la mejor manera posible (I, 353d ss)⁶¹. En la misma línea está Aristóteles, sólo que ampliando el concepto. Según él, la felicidad está determinada por la actitud del alma desarrollada conforme a la virtud (*Ét. Nic.*, I, 13, 110-2b)⁶². Por tanto, el arte de ser feliz se identificaba con el arte de obrar bien. B. Russel explicaba así su complejo sentimiento de felicidad:

“Tres pasiones simples, pero abrumadoramente intensas, ha gobernado mi vida: el ansia de amor, la búsqueda del conocimiento y una insoportable piedad por el sufrimiento de la humanidad [...] Ésta ha sido mi vida. La he hallado digna de vivirse, y con gusto volvería a vivirla si se me ofreciera la oportunidad”⁶³.

En la cita de Russel se percibe los fundamentos de la felicidad: tener unos objetivos concretos, llevar adelante esos objetivos, tener en la vida unos

⁶⁰ Usamos la edición: Platón, *Protágoras. Gorgias. Carta séptima*, Introducción, traducción y notas de J. Martínez García, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p.225.

⁶¹ Usamos la edición: Platón, *La República*, Introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción y notas de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p.115.

⁶² Utilizamos la edición: Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, introducción, traducción y notas de J. L. Calvo Martínez, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 72-73.

⁶³ Tomamos la cita de Avia, M^a D.-Vázquez C., *Optimismo inteligente. Psicología de las emociones positivas*. Prefacio de Martín E. P. Seligman (Presidente de la American Psychological Association), Madrid, Alianza Editorial (libro de bolsillo CS3602), 1999, p.38. A partir de ahora parecerá como Avia-Vázquez, 1999.

contenidos, estar en una situación y un estado más o menos óptimos, e implicarse a través del esfuerzo y la disciplina en llegar hasta el final.

También el tema de la felicidad y la realidad preocupa y ocupa a Pombo. Él presenta en la novela una serie de modelos de felicidad interiorizada por parte de los héroes de la narración, ideario relacionado con la biografía y la geografía, amén del modelo de felicidad aportado en el seno familiar. En *El metro de platino iridiado* varios son los momentos de la narración en que ese ideario se ve interferido por la duda entre lo real y lo aparente, entre la felicidad y su amenaza. La suplantación, la copia, lo parecido y el parecido es muy habitual en las novelas de Pombo. Al final la realidad suplantada por la ficción desemboca en infelicidad. Este es el dilema al que se enfrenta Gonzalo, cuando tiene que elegir entre dos evidencias muy poderosas:

“una fascinante, la del parecido, y otra curiosamente desleída, la evidencia de la complejidad de un ser real, la realidad evidente del hijo de su hermana. [...] Semejante aplicación era desorientadora porque a la vez parecía y no parecía ser una falsificación del dato real (pp.244-245).

La perplejidad y desazón surgen en la conciencia de Gonzalo de esa duda entre lo real y lo aparente que le atenaza y le convierte en un ser insustancial, insatisfecho, en una víctima de tener una sustancialidad prestada en precario (Mainer)⁶⁴.

Los teóricos de la felicidad suelen distinguir dos aspectos en torno a ese concepto: una felicidad *subjetiva*, estaría relacionada con el *ser*, y una felicidad *objetiva*, relacionada con el *estar*; una situación. La primera está relacionada con un sentimiento de bienestar, de plenitud personal, estado nacido de aceptación personal, reconciliación con la propia vida, de aceptar lo que la vida ofrece en cada momento, bueno o malo. El ejemplo más palmario en la novela es María. La segunda está relacionada con el marco en el que se mueve una persona, las posibilidades de ir haciéndose. Virginia y Gonzalo son los ejemplos.

La novela *El metro de platino iridiado* hace referencia a esas dos formas de vivir un estado existencial, subjetivo y objetivo. Y se hace no solo desde la evaluación del narrador, sino también desde la situación personal de cada uno de los personajes. Pombo hace confesar a sus héroes narrativos de la ambigüedad, del disimulo y de la infelicidad, su estado. Gonzalo “se deslizaba hacia una existencia no-feliz” (pp.118-19). Poco después, delante de su hermana María, confesará: ¡No soy feliz! Y Martín, tras el fracaso de su novela *Viaje de novios* entregada y rechazada en el Premio Nadal, se pre-

⁶⁴ Mainer, J. C., *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama (col. Argumentos), 2005, p. 277.

gunta si “¿Era posible imaginar una frase que contuviera todo lo que contiene <soy feliz> y que a la vez contuviera <toda frase que contenga ‘soy feliz’ es banal?” (p.70).

Una buena parte de la novela está metida en esa frase. Así lo percibe Masoliver Ródenas cuando indica que uno de los aspectos centrales de la novela *El metro de platino iridiado* es “el de la naturaleza de la felicidad”⁶⁵. ¿Qué es ser feliz? De igual parecer es el profesor Mainer. En la novela hay una pugna entre los personajes que “creen en la felicidad como trabajo de cada día” y la de quienes “tienen algún modo de incapacidad para disfrutarla”⁶⁶: Los tullidos morales y psicológicos. María es la representante del bien, de la felicidad; Gonzalo y Martín, los representantes del mal, del mal vivir o de la infelicidad.

María es la representación más evidente, el personaje abanderado, de la alegría y la felicidad. Es la heredera de los atributos del personaje Luzmila en la primera cuentística: *Relatos sobre la falta de sustancia*⁶⁷. Según el novelista, a partir de la novela, *El metro de platino iridiado*, “personajes de toda condición conservan, no obstante sus fracasos, sus destinos, o la mala leche ajena, su integridad, su vitalidad espiritual, su eticidad”⁶⁸. Y desde esa situación cada uno va realizando la pretensión de vivir, siendo. Julián Marías indica que la pretensión consiste en “ir a ser feliz”⁶⁹, dada la condición futuriza del ser humano.

María es el personaje que, en ese ir hacia la consumación de la pretensión de ser feliz, “cambia todo” (p.20) por su forma de ser y de actuar. Vive entre las alegrías y las amenazas, pero vive en la manera posible la *alétheia* o verdad. Oportunamente enseña a su hijo, Pelé, una verdad: Ser como se es no significa, ni mucho menos, ser perfecto (p. 307). El saber quién se es. Esto es la felicidad. Verdad de uno, sobre todo, la que lleva consigo felicidad, cuando se asume, e infelicidad cuando se oculta, como Gonzalo. Ya la filosofía de Platón y de Aristóteles fundamentó la relación entre verdad, autenticidad y felicidad. Y Pombo, muy heredero de ambos, lo hace notar en toda su narrativa, especialmente con sus entes literarios. Sin verdad, la felicidad sería un engaño, es el caso de Gonzalo, al que le falta verdad sobre sí mismo, por eso no es feliz. Y no lo será hasta que no consiga enfrentarse a su verdad. Al contrario que su hermana María. Hay verdad en su vida, por eso no le falta felicidad y alegría. María oye a su esposo Martín una verdad abrumadora: María, “todo lo tuyo es de verdad” (p. 33), frente a lo suyo que

⁶⁵ Masoliver Ródenas, 2004, p.306.

⁶⁶ Cfr., Mainer, 2005, p. 279.

⁶⁷ Protagonista del cuento homónimo: “Luzmila” (*Relatos sobre la falta de sustancia*).

⁶⁸ Pombo, Á., “Prólogo, nº 7” en *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997, p.12.

⁶⁹ Tenemos presente las reflexiones de Marías, J., *La felicidad humana*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

es ficción, irrealdad, infelicidad. Esa verdad, esa felicidad es tan patente que Virginia confiesa que estar delante de María es como ir por una

“calle, el tramo soleado de una calle donde vas de tiendas, donde puede quedarse una de charla sin que nadie se fije ni haga comentarios, donde todo pasa abillantándose con la monotonía acostumbrada, donde nadie dice que hay que darse prisa...” (p.87).

María, por tanto, es la visibilización del ser *makarial*, bienaventurado del evangelio. Bienaventurados los limpios de corazón, los mansos, los justos, los pacíficos, del evangelio de san Matero (5, 4.8), y de la alegría y felicidad que surge de ese estado. Así es María. Como bien queda manifestado en el sermón de la Montaña, Jesús establece allí una conexión entre esta vida (natural) y la otra (sobrenatural). Pero también allí se subraya que el bienaventurado, el ser makarístico, experimenta, anticipa ya en esta vida, la felicidad de allá. Es posible experimentar la felicidad, aunque no en plenitud. Esa anticipación de la felicidad es experimentada por el estado nacido de la forma de ser y de estar en el mundo. María es el ejemplo más palmario del dichoso, feliz, alegre, ¡makários! Y como signo también de ese estar bien, estar contenta y feliz, María prefería el buen humor a cualquier expresión sentimental (p.53). Esta felicidad y alegría son manifestadas ya en el principio de la novela. En la despedida de soltera de María, ésta está enamorada de su novio Martín. Ese estado de bienestar, de felicidad, le hace brillar a ojos de Virginia como el sol más radiante en pleno día. Y llevada de una platonismo evidente, confiesa su sorpresa:

“No entiendo cómo puedes brillar tanto, resplandecer tanto ahora mismo sin motivo, brillar inútilmente, porque te has enamorado de un hombre...” (p.21).

Sin embargo, Virginia no solo no ve positivo brillar, ser feliz a María a su manera, sino que también, ese estado, como no lo entiende, le parece horrible. Y así se lo confiesa.

“Me da miedo ver que brillas y te embalas... como si no fuera en realidad horrible brillar tanto” (p.21).

La felicidad de María consiste en ir descubriéndose día a día desde esa imperfección humana, con humor y alegría, hacia sí misma:

“Este estado de ánimo le asombraba porque le empujaba hacia sí misma, una región sólo explorada hasta la fecha por encima y llena ahora de luminosidad –de imprecisión feliz–” (p.22).

J. A. Marina asevera que la felicidad es el resultado de haber aprendido con éxito el arte de vivir⁷⁰. Aprender a conocerse y a conocer al otro para afrontar las situaciones vitales. María intenta conocerse, volverse hacia sí misma. Pero no solo hacía sí misma, sino abriéndose a los suyos, a su cuidado, preocupación y ocupación, y hasta los otros, los demás, como anhelo de alcanzar su pretensión, como afán de plenitud y de perfección.

“María sentía afecto por la gente. María se había acostumbrado a ver en todos ellos su realidad inmensa y detallada, la importancia que tenían incluso los detalles menos importantes, más iguales en casi todo el mundo” (p.49).

“María no pensaba mal de nadie porque, entre otras cosas, era insensible a la fealdad de quienes amaba” (p.121).

La felicidad de María viene a ser el resultado de la “aceptación gozosa de cuanto nos ofrece la vida” a cada uno (R. Navarrete)⁷¹.

Virginia también es feliz, a su modo. La felicidad de esta mujer es más inmanente. Se reduce al pragmatismo puro y duro. Virginia representa el personaje hedonista que pone la felicidad en lo parcial. La inmanencia de su felicidad queda bien patente en la confesión que hace a Martín:

“Soy una pájara pinta y revolotear, Martín, me tranquiliza mucho” (p.209).

“Revolotear”, en la acepción primera de María Moliner, indica: “volar alrededor de algo haciendo giros en un corto espacio”⁷². Según esta acepción, hay que entender que Virginia es un ser falso, que no va con la verdad por delante, creemos que sí. Y como se ve en la trama, va dando vueltas en torno a Martín hasta que le lía con él. Una parte de la felicidad de Virginia está en ese “revolotear” en torno a los hombres, por cierto, ninguno le satisface, a través del mundo estético, el mundo sensual, lleno de colorido, pero hueco por dentro. En la secuencia 69 (p.314ss), Virginia ya ha dejado de revolotear

⁷⁰ Cfr. Marina, J. A., *La inteligencia fracasada. Teoría y práctica de la estupidez*, Barcelona, Anagrama, 2005.

⁷¹ Cfr., *El aprendizaje de la serenidad*. Madrid, San Pablo, 1993, p. 12. María también responde a una vivencia de la vida como un “estado interno de gozo y plenitud [...] que no depende sólo de las causas externas sino que nace de lo más profundo de uno mismo [...] y tiene mucho que ver con el sosiego, la aceptación consciente de lo inevitable, la claridad interior o sabiduría y la compasión”, en Calle, R., *La ciencia de la felicidad. Cómo ser feliz a pesar de todos(s)*, Madrid, Kailas, 2008, pp.20-21.

⁷² Moliner, M^a, *Diccionario de uso del español, H-Z*, Madrid, Gredos, 1982, p. 1036.

y ha caído en brazos de Martín, momento erótico. Nos dice el narrador que Virginia “no había vivido nunca así, nunca se había sentido así” (p.314). “Estar así” es estar en su habitación “ante el espejo de su tocador” o “con el bisel de los labios, inaudible, cuando se hallaba con todos los demás” (p.314). Estar así, para Virginia era “estar en la belleza”, momento estético (p.314). “Estar así” quería decir que “la belleza lo anegaba todo durante todo el día y una buena parte de la noche” (p.315).

El bien, la felicidad, está en esta mujer en el placer inmediato y sensible. Es la figura en femenino del ser estético de Kierkegaard. Virginia viene a ser el prototipo del hombre moderno que presupone la superioridad del placer físico, sensual, sobre el moral, y el principio del egoísmo, el placer sobre todo. Virginia representa al hombre decadente que necesita un placer inmediato, que invada todo el campo de su sensibilidad para sobrevivir. Varios son los momentos en la novela donde encontramos esa felicidad inmanente.

En la secuencia 34 (pp.143-45), el narrador focaliza la narración sobre Virginia. Presenta a una mujer lábil, banal, un poco turulata. Tanto es así que de una manera muy ligera, opta por el matrimonio. La apuesta por él responde a esa manera tan fácil, tan estética, de entender la vida. ¿Qué le mueve a contraer matrimonio a Virginia? ¿Lo crematístico?

“¡Pues es que le conozco desde ayer a mi futuro esposo o prometido y ya me ha prometido ya por ve mil ochocientas veinticinco en lo que llevamos de noviazgo que eternamente me amará y después viviremos más de la mitad del año en Buenos Aires!” (p.143).

Esa búsqueda desmesurada de placer, ¿felicidad? define bien la actitud de Virginia. En esa búsqueda de la felicidad efímera se confunde el sexo con el amor, un amor propio de la época: una felicidad light. Virginia es como Don Juan que busca en cada una de las mujeres –en ella, los hombres– un algo que llenar internamente porque le falta. Una búsqueda de satisfacer esa inquietud de vacío, llenada más por el deseo de placer que por el deseo de ser. Fruto de ese estado, Virginia, como el hombre actual, sufre, víctima de sus propios defectos, soledad, aburrimiento y, en el fondo de todo su ser, angustia. Es la sensación que siente cuando está hablando con María y le cuenta la experiencia que ha tenido con Arriola, con quien había sido muy cruel. Tanto que el Arriola le confiesa:

“Te gusta hacerme ver que soy un trapo. De ti no lo esperaba, la verdad. Es muy fácil reírse de una persona que te quiere, reírse y dejarle ahí plantado y darle a entender que piensas que es un mequetrefe” (p.89).

En un momento de silencio, Virginia queda aislada por sus sentimientos de culpa, soledad, males que le provocan malestar. Así nos lo dice el narrador. Virginia

“[...] se sintió de nuevo sola, aislada, como se había sentido dando vueltas por su inmenso piso toda aquella noche. Tenía que explicarle a María que [...] lo que le ocurría no acababa en enamoramientos, no acababa nunca como tampoco nunca podía ella misma, [...] llegar a verlo claro o a decirlo todo... ¿Qué era todo?” (pp. 91-92).

Como bien indica el profesor Alonso López Quintás, en su ensayo, *Cómo formarse en ética a través de la literatura* (1994)⁷³, cuando el hombre toma como meta el “logro de modos de *inmediatez fusional*” a través de medios como el erotismo, la velocidad de vida, la ambición, el relativismo, la vida es traducida a estados de asfixia existencial. Entonces ese estado succiona al hombre y lo precipita al vacío, a la nada. Y ese hombre, como es el caso de Virginia, es sumergido en la más lacerante angustia e infelicidad⁷⁴. De ahí que le dé todo lo mismo (p. 81); o no sea feliz. No puede ser feliz y esa situación no tiene ninguna solución (p.98).

Virginia, por tanto, pone su felicidad más en la dimensión objetiva: “cambiarse de blusas, de zapatos y de faldas para estar siempre encantadora”, momento estético (p.300), que en la subjetiva (ética, ontológica), a diferencia de María. En consecuencia encuentra el lector un personaje sumido en el relativismo más duro, un héroe hedonista, vacío, lábil y con una falta de interioridad notable. Entendemos que Pombo desea subraya que esa objetividad es uno de los males que azotan a la forma de vivir y de ser del hombre actual. El hombre de hoy, Virginia, vive más “exteriormente” que “interiormente”. En el pensamiento de Pascal, una mujer en “huída de sí misma”, como otros muchos de los entes literarios de la novelística de Pombo.

Realidad e infelicidad también forma parte de la realidad objetiva y subjetiva de otro de los personajes de la trama: Gonzalo. Un personaje ensimismado, empantanado (J. A. Marina). Su concepción de la realidad está tan distorsionada, sus fabulaciones están tan fuera de lugar, que su postura tiene consecuencias trágicas para su vida y para la de los demás. Como bien indica W. J. Weaver III, “el mal de Gonzalo se remonta a una lectura errónea” (1994)⁷⁵ de cuanto le rodea, empezando por su hermana y terminando por lo demás. María es el metro ante el que se mide, ante la que mira su propia vida y su propia indignidad. De la comparación entre ella y él, Gonzalo

⁷³ Cfr., López Quintás, A., *Cómo formarse en Ética a través de la literatura. Análisis estético de obras literarias*, Madrid, Ed. Rialp, 1994, p. 96.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Weaver III, W. J., “Novelas sobre la falta de sustancia: *El metro de platino iridiado* de Álvaro Pombo y sus fabulaciones”, *Revista Hispánica Moderna (RHM)*, nº XLVII (junio, 1994)202.

sale perdiendo. La infelicidad es manifiesta. Si para María lo natural era confiar, para su hermano Gonzalo, lo natural era lo contrario, contraponer su propia miseria, resumida en unas pocas frases que repetía:

“la felicidad es imposible: aunque parezca que me parezco a ti, hermanita, no me parezco a nadie: cada vez me iré alejando más de todos los parecidos de familia: no puedo ser feliz: mi vida no tiene solución...” (p. 95).

Gonzalo está en un dilema: encontrar un parecido. ¿Quién? ¿Parecerse a quién?

Varias veces confiesa que no puede ser feliz en la novela (p. 95), que no es feliz; que se siente desgraciado (p. 120). ¿Cuál es la razón de ese malestar existencial? Quizá la respuesta que da Gabriel Arintero, el héroe de *El cielo raso*, a otro joven quepa en la vida de Gonzalo. En Londres, Gabriel reconoce que “todas las dificultades procedían de sí mismo”, “de su corazón paralizado”, “de su incapacidad de personificar el amor en personas concretas y abandonarse a su deseo de ternura”. La verdadera realidad era que Gabriel “no deseaba ser feliz en realidad”⁷⁶. Y la verdadera realidad de Gonzalo es también su corazón paralizado; no desea ser feliz en realidad. Se percibe a sí mismo como “una finalidad sin fin” (p. 145), un personaje que huye de sí mismo. Sus salidas nocturnas madrileñas eran una cura, porque según él, ese desasosiego que le invadía y sentía en casa, “se curaba mejor en la calle que en casa” (p. 145).

Creemos que otro de los escollos de la vida de Gonzalo para encontrar felicidad está en el problema de legitimación social. J. L. Aranguren escribió el Prólogo para la primera narrativa corta de Pombo: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), y en él advertía que muchos de los personajes protagonistas de esos cuentos aspiraban a una “<normalidad>” (R, p.7), y a “la necesidad de legitimación social de la conducta que todo el mundo siente”, principalmente cuando “el carácter ‘representado’ y público que, ante terceros, transforma las pequeñas tragedias familiares” (R, p.8). Gabriel se marcha a Londres para vivir esa normalidad y legitimidad social, para vivir en libertad, y no lo logra. Gonzalo hace lo mismo y fracasa. Londres se convierte en un infierno. Porque ni encuentra la hombría, ni la legitimidad, ni la normalización de su forma de ser, ni el sentido de la propia vida.

Felicidad y libertad. Normalidad y normalización, lucha de Gonzalo y del propio autor, Pombo, para que los derechos inalienables de la intimidad de cada uno, Gonzalo, Gabriel, Pombo, sean vividos con toda normalidad y normalizados.

⁷⁶ Pombo, Á., *El cielo raso*, Barcelona, Anagrama (col. compactos), 2003, p. 87.

Y otro elemento más, en la búsqueda o en el bloqueo de la felicidad por parte de Gonzalo, era apuntado también por el profesor Aranguren, el cual vendría a formalizar la infelicidad de Gonzalo. El profesor indica que percibe a unos personajes:

“inconexos en sus actos, acausales e inconsecuentes, disueltos en una instantáneas de recuerdos rotos, <desde las esquinas del tiempo pasado>” (Re-latos, p. 8).

El propio Gonzalo también se ve así, como bien describe el profesor Aranguren, de esta guisa. A saber.

“Gonzalito se sentía imposibilitado de establecer nexos unívocos y unidireccionales entre sus distintas ocurrencias o entre sus ocurrencias y las exigencias normales de su vida” (p.146).

Volvemos a la referencia de Pascal cuando afirmaba que hay hombres que huyen de sí mismos. Así lo afirmábamos de Virginia y ahora también lo decimos de Gonzalo. Y entendemos también que Pombo está denunciando una manera de ser hoy muy frecuente, la huida, el individualismo, tanto en el mundo homosexual como en el heterosexual. Tal situación ha llegado a constituir un modo de ser, un estilo de vida orientado hacia otro lado, nunca hacia el fondo de sí mismo. Por eso, como Gonzalo, el hombre de hoy es un hombre aislado, mutilado, amputado de la transcendencia que normalmente debía sustentarlo y darle vida y sentido.

7.4.2.8.2. Amor por la vida y por los demás. La salvación a través del amor.

Homero ponía la excelencia en la fuerza, Aristóteles en la amistad, el cristianismo en el amor (caridad), la máxima virtud. En la novela *El metro de platino iridiado* es el amor, la virtud más presente y la que vertebraba toda la novela. Y el apóstol de llevar adelante esa virtud es María, la protagonista.

San Lucas recuerda en el evangelio que hay que tener amor, ofrecer amor, hasta tal punto que es necesario amar a todos, hasta “los enemigos”; hay que hacer “el bien y prestad sin esperar nada a cambio”, de esta manera “seréis hijos de Dios, porque él es bueno con los ingratos y los perversos” (6,35). Y San Pablo en su Carta a los cristianos de Corinto recuerda que se puede ser el más grande de todo y en todo, pero si falta el amor (caridad) en esa alma, no se es nada. La caridad es paciente, servicial, no es envidiosa, no

busca el interés propio, no toma en cuenta el mal, todo lo cree y lo excusa (1Cor 13, 1-7). María es así, como advierte Pablo a los corintios: paciente, servicial, desinteresada, tan crédula que su esposo y amiga orillan a María enredándose en una relación adúltera.

Como bien decía san Agustín hay en cada alma humana un peso que la arrastra, que la mueve, a buscar el lugar de su reposo: el amor. A María, también la mueve el amor. Hay en ella un peso, una fuerza interna que la mueve hacia él; la mueve a amar desde el desvalido hasta el orgulloso. Es un tratado sobre el amor. En su vida aparecen, siguiendo a Fromm en *El arte de amar*, los objetos amorosos. Desde el erótico sexual con su esposo Martín (eros), hasta el maternal hacia su hijo Pelé, pasando por el fraternal a su hermano Gonzalo y a su amiga Virginia y a todos como Vélez (αγαπη). María experimenta el amor desde el cariño paterno-filial hasta la benevolencia humanitaria. El narrador omnisciente hace una radiografía del ser de María muy significativa. Cuando ha visto crecer a su hijo fruto del amor entre su esposo y ella, como en una acción de gracias y unidad cósmica hace suya la máxima de san Agustín: “En la necesidad, unidad; en la duda, libertad; en todo amor”⁷⁷. María sentía que:

“[t]odo permanecía en su conciencia unido, sabido, amado con un amor que a veces sólo podía ser una intención constante de devolver a cada cual su propia vida, comprendida, facilitada, amada” (p.140).

Quien ama no necesita más que amar. Y verdad es que quién sólo vive para sí está muerto para los demás. Dos polos muy definidos: el amor y el egoísmo. Y dos polos visibilizados en María y su esposo Martín. Mientras que éste se ensimisma y traduce la realidad a literatura y a la hora de amar enfoca su amor hacia la concupiscencia, su esposa María hace todo lo contrario con él. Le ama porque es él, tal cual es. El amor en Martín es defectivo pues se manifiesta a través del egoísmo: la pasión, el sexo con Virginia. El amor de María por su esposo es efectivo, es manifiesto a través de la donación, comprensión, ternura y valoración. Cuando en una de esas noches en que Martín cuenta la trama de su novela a María y después desvaría, María, al ver el estado en que está su esposo, piensa:

“ahora tengo que quererle: ahora es el momento ahora” (p.136).

⁷⁷ Las citas las tomamos de dos fuentes: San Agustín, *De civitate Dei*, XV, 22, Madrid, BAC, 1978, vol. II, p. 206; y Díez, C., *Repensar las virtudes*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2002, p.38. A partir de ahora aparecerá como Díez, 2002.

Luego, Pombo presenta una imagen recurriendo a la piedad de Miguel Ángel, donde María, llena de piedad y de ternura, acoge la figura de su esposo en su regazo de esposa y de madre⁷⁸:

“la cabeza inclinada, la barbilla en el pecho. Era una figura desolada y tan triste, ahora parecía delgado, muy joven. Y María dejó que la ternura lo anegara todo: Acuéstate, cariño...” (p.136).

Martín se encierra en disquisiciones mentales y en teorías sobre el amor y sobre la literatura, dejando el amor de verdad a su esposa e hijo a un lado. Esto es visible cuando le falta el respeto a su esposa. Cuando María ofrece su versión sobre el hacer literario de Martín, éste le contesta de una forma muy dura, grosera e irrespetuosa, prueba de que, en el fondo, Martín no ama a su esposa.

“Mira, es muy curioso, te equivocas, es una curiosa confusión tuya, María, muy común. En realidad, muy grave: lo que tú acabas de decir es una idiotéz: una bobada: es una tontería fruto de la ignorancia más supina y crasa en que vivís vosotros, la alta burguesía incalificable del siglo XIX más ramplon de Europa [...] Y lo que acabas de decir es chapucero y culibajo y además mentira: es mentira: es mentira...!” (p.133).

Sin embargo, María ofrece a su esposo lo contrario de lo que él le expresa: humor, caridad, cariño.

“¡Hombre, Martín, lo siento, se así de burra altaburguesa bilbaína y culibaja todo en una, de verdad, Martín, qué guapo está hecho una furia, ahora la nariz te crecerá y hará un agujerito en la pared de enfrente, a ver, explícate, explícate, Martín, explícame bien todo...!” (p.133).

Frente al desamor, como recuerda san Pablo, María ofrece el amor mejor, el que es capaz de no devolver mal por mal, sino bien por mal, el que sosiega el espíritu de toda mente agitada. Martín ignora que lo que se hace por amor nunca es pequeño, nunca hay amor malgastado.

El amor hacia su hermano es otra de las formas visibles de amor de María. En su actitud hacia su hermano, María siente responsabilidad, ofrece cuidado, le trata con respeto y, sobre todo, con conocimiento. María sabe qué pasa a su hermano, solo que espera que sea él quien hable. Aplica a su hermano, como lo hace con su esposo, sólo que de otra manera, esa triple dimensión del amor: solicitud, afecto e intimidad. En el corazón de María hay

⁷⁸ La escena no solo recuerda a la Piedad mentada, sino también a la famosa escena en que la esposa de D. Miguel de Unamuno, en una noche de enajenación mística, acoge en su regazo, como esposa y como madre, a Don Miguel, diciéndole: “Hijo mío...”.

un deseo de promover la vida de su hermano para que sea feliz. María ama a su hermano Gonzalo con amor de hermana y con amor de madre. Porque sabe qué le pasa, le atiende en sus necesidades, aunque no en sus deseos. Se hace cargo de él, escuchándole, respetándole, ayudándole. Pues en muchos momentos, sobre todo, al final de la novela, cuando ve que Gonzalo está enfermo, María ayuda a su hermano con amor por el desvalido. Cuando María va a visitar a su hermano Gonzalo a su habitación, entablada la conversación, se da cuenta de que su hermano no cuenta toda la verdad acerca de su vida; le miente. “Se dio cuenta de que [Gonzalo] andaba de puntillas” (p.114). En ese momento, María es invadida por un amor-compasión-ternura hacia su hermano. María siente que:

“aquel amor que en aquel preciso instante estaba sintiendo, como una hormiga desacompasada, por su hermano” (p.114).

La intimidad entre dos personas, amantes, hermanos, amigos, permite la autorrevelación y el autoconocimiento, sobre todo cuando hay una ambiente de afecto y de cariño. Amar es sacar al otro del anonimato, salir yo de él, darle rostro, palabra al otro y ser rostro y palabra para el otro. Gonzalo así lo manifiesta cuando está a solas con su hermana:

“He hablado así porque no soy feliz, porque me siento desgraciado. No tengo nada contra Martín. Todo lo que he dicho era por joder, por fastidiarte, por mandar todo a la mierda, porque no soy feliz y porque sé que nunca voy a serlo. Y porque estoy lleno de amargura” (p.120).

Esa intimidad, esa revelación del yo y del otro en ella, hasta Gonzalo la reconoce y la desea. Por eso, el dilema de Gonzalo radica en encontrar un tú, un parecido a él, y reconoce en el amor esa posibilidad del autoconocimiento. Gonzalo:

“deseaba ser amado: ahí estaba todo resumido: pero no por Vélez, o por María, o por sus padres, o en Madrid: tenía que ser a solas en una selva nueva donde las caricias no eran últimos extremos sino la manera más sencilla que se tiene, pensaba Gonzalo, de empezar a conocer al otro” (pp.168-169).

Y como el amor lo puede todo y es impotente a la vez, lo mejor es amar. Esa es la conclusión que llega María después de tanta impertinencia y tragedia familiar. Amar es dejar al otro ser el mismo en su menesterosidad, historia personal y relacional, y estado. Cuando han ocurrido el adulterio y la trágica muerte de Pelé, fruto de los celos de Gonzalo, éste, atormentado

por la culpa, apela a su hermana amor, cariño, acogida. En la conciencia de Gonzalo, la salvación está en el amor. “Salvarle tenía que ser amarle” (p.410).

El cariño de María por su hijo queda bien reflejado en la tragedia de la piscina: la muerte de Pelé. El pequeño es recogido por varias personas y llevado a la habitación. Allí, Pombo hace un retrato de María como la madre dolorosa ante su hijo muerto. Pelé yacente cogido por su madre, sin fuerza ni vida. Igual que una piedad (p. 400).

La virtud de María es querer a los demás, proclamar que los demás tienen un valor absoluto para ella. La afirmación del amor es querer que el otro exista. Y eso se hace a través del gesto, cariño, del servicio, de la ayuda y de la palabra, como se ve en la novela y como hemos tratado de resaltar.

7.4.2.8.3. La fe hace posible la vida. El acto de fe.

La fe tiene sus raíces en la vida misma. La fe es, antes que nada, la *confianza* original del hombre en la vida. Es en la fe y desde la fe donde el ser humano se construye y construye su vida. Teófilo de Alejandría, en el siglo II, afirmaba: “¿Es que no sabes que la fe va delante de todas las cosas”⁷⁹. En la vida de todo ser humano hay un “lecho de fe” (Wittgenstein), para significar todo lo que precede a cada ser humano. Para Pombo, la fe es algo que, aparte de sustentar cualquier religión –aunque afirma que la resurrección no se ha podido demostrar–, también sustenta todo lo demás. Advierte que “al enamorarnos, hay que tener fe, confianza en alguien, fiarse de alguien”⁸⁰.

La fe, desde una perspectiva antropológica, es un acto de encuentro y de confianza personal entre un yo y un tú. En ese encuentro hay una serie de elementos: te reconozco y afirmo, te quiero, te valoro, me fío de ti y por eso te estimo. Porque creo en ti, te conviertes en un valor absoluto para mí. Desde esa afirmación, ese yo quiere, desea que otra persona exista en su mismidad y singularidad.

Estas características de la fe antropológica se dan en la novela *El metro de platino iridiado*. La figura de María es el metro de platino en el cual todos se miden moral y existencialmente. La virtud de María, además del amor, es la de la fe. María suscita fe y cree en los demás. Apenas ha comenzado la novela, el narrador omnisciente, que simpatiza mucho con la protagonista, resalta esta cualidad que caracteriza a la protagonista en toda la

⁷⁹ A *Autólico*, I, 8. Tomamos la cita de Gelabert, M., “Análisis antropológico del acto de fe”, en AA. VV., *La fe*, Madrid, Fundación Santa María, 2005, p. 26, nota, n° 67.

⁸⁰ Entrevista de David Asensio a Álvaro Pombo: “Álvaro Pombo: ‘Con exceso de información aprendemos y al mismo tiempo olvidamos’”, en *arndigital*, lunes, 27 de febrero de 2012, URL.: <http://arndigital.com/articulo.php?idarticulo=1336>, consultado el 4 de abril de 2013.

novela. Para el año Rosi, en una mezcla de fe antropológica y teológica, María es una santa taumaturga. La niña se convierte en objeto de fe. Para el año Rosi, María evoca una figura singular, pues es capaz de restaurar una prenda de vestir quemada por la plancha con un poco de harina (p.11), o curar la pata herida de un ratón soplándole (p. 13), como la *ruah* de Dios, en el Antiguo Testamento, que da vida a todo cuanto toca.

La fe es un acto de confianza, sin llegar a la credulidad. La fe tiene una pretensión de realidad, busca alcanzar la realidad. María, a diferencia de Virginia, Martín y Gonzalito que están en la irrealidad, busca la verdad en la realidad. María siente afecto por todos, tanto por los cercanos como por los lejanos. María se había acostumbrado a ver en todos ellos la pura realidad que les rodeaba y en la realidad en que se movían. María se había acostumbrado:

“a ver en todos ellos su realidad inmensa y detallada, la importancia que tenían incluso los detalles menos importantes, más iguales en casi todo el mundo” (p.49).

Ese posesivo: “su” marca esa fe, es decir, te acepto tal cual eres, te valoro. Entendemos que en ese “su” se hace patente la forma fundamental de la fe antropológica a través del núcleo fundamental: confianza, afirmación y reconocimiento.

Como contrapunto a la fe de María está la de su esposo Martín. Si ella confía en los demás, su esposo todo lo contrario.

“[...] era un hecho que Martín sentía muy escaso interés por los demás, incluida la familia de María, el servicio, sus alumnos” (p. 52).

Pelé se fía de su madre; confía en ella. María, indica el narrador omnisciente,

“[...] se maravillaba de no haber detectado nunca desmesura en la fe que su hijo ponía en ella” (p.222).

La fe adquiere cierta forma a través de la acogida de una serie de contenidos de índole concreto y específico. Así lo percibe Pelé en su madre cuando necesitado de confianza, consuelo y reconocimiento,

“vio la graciosa cara de su madre, el mismo rostro resplandeciente, nimbado de alegría y de sabiduría y de poder consolador, alzado ahora hacia él [...] Y se dejó arrastrar por el consuelo y por las lágrimas...” (p.349).

Virginia también siente esa sensación de ser valorada, reconocida, querida por María. Ella suscita en Virginia un sentimiento que no sabe decir, pero le llena de confianza. Así lo dice el narrador al lector.

“Era difícil decir en qué consistía exactamente aquel sentimiento de familiaridad que María comunicaba sin querer, sólo con el tono de su voz y que hacía que Virginia se sintiera acorde con el mundo” (p.91).

Gonzalo es un héroe en el que la fe está muy diluida. Ni cree en él, ni en los demás. Ni se valora él, ni lo hace con los demás. Por ejemplo, Gonzalo se percibe como “una finalidad sin fin” (p. 145).

Pero en la novela *El metro de platino iridiado* no solo se da la fe antropológica como bien, sino también la fe religioso. Y María vuelve a ser el paradigma de esa fe. Son numerosas las veces en que es visible la fe religiosa. La fe antropológica y religiosa de María se presenta en la novela como la fuerza que sostiene su vida, por extensión, la vida del ser humano. En este contexto cobra todo su sentido lo que, aplicándolo a Dios, el profeta Isaías decía: “vuestra fuerza está en confiar” (30,15; cfr. 7,9). María se fía y confía en todos los que le rodean, también en Dios. Quienes le rodean le traicionan, sin embargo, Dios, no.

Son frecuentes los actos de fe teológica que aparecen en la novela. María se preocupa y ocupa de todos, no solo de lo material, sino también de lo espiritual religioso. Por confía a Dios a su hermano Gonzalo (p.51), y al resto de la familia (p.118). Cuando María perdona a su hermano, ella recurre a la fórmula catequética del acto de contrición (p.122). El narrador indica que lo hace con fe viva, sin embargo, Gonzalo dice algo muy diferente a lo que ha dicho María:

“También tengo yo fe: la misma que María: pero muerta...” (p.122).

La fe religiosa es fiarse de la divinidad, en el caso de María, de Dios, en el que se cree. Porque se cree en él, se le confía la propia vida y la vida misma, los aciertos y desaciertos, los logros y los desarreglos. Sobre todo se le pide ayuda para seguir adelante. En María es frecuente ese encuentro entre ella y Dios, yo y tú, en un acto personal de abandono y confianza.

“[...] María encomendaba con frecuencia a Dios, que saliera todo lo mejor posible... lo demás tenía que ser todo viva fe en que todo, para cada cual, ha de acabar bien del todo” (p.142).

Al final de la novela, poco antes de perder a su hijo, una noche, madre e hijo están leyendo. Pelé descubre la fe, la confianza, en su madre a través de la ternura y el cariño, aspectos que le provocan lágrimas. La conciencia de su identidad la ha recibido en un lenguaje de amor, de cariño, de confianza, subsuelo natural que posibilita que cada ser humano sea lo que es. La fe que experimenta Pelé por parte de su madre le humaniza. Mas María no solo siente un amor maternal por su hijo, sino que ese amor trasciende su yo y el de su hijo y repara en los demás de la casa. Su corazón amante tiene presente a toda su familia, a la que quiere, ama, respeta y confía, sobre todo, a pesar de cuanto se está desarrollando en su casa. Ese amor es trascendiendo hacia Dios, al que, con parte de la fórmula del Credo, convierte ese sentimiento en un acto de fe y plegaría a Dios, creador de todo lo visible y lo invisible.

“María pensó que amaba a su hijo y que amaba a todos los habitantes de la casa y que leía en realidad para todos, elevando al hacerlo sencillamente el corazón a Dios, creador de todas las cosas visibles e invisibles, en una oración alegre de fin de año...” (p.349).

Vemos, por tanto, que la fe hace posible la vida porque nace de ella. El misterio de la fe está en la profundidad insondable del ser humano. La fe es el único camino humano posible que permite el encuentro con el otro, también, sólo en algunos casos concretos con lo Otro.

7.4.2.8.4. La atención a los demás como instrumento de perfección moral. La ética del cuidado.

En *El metro de platino iridiado* la figura casi santa es María. Según el novelista, Pombo, “no pretendía reflejar una persona necesariamente religiosa”; aunque el personaje de María “no se entiende sin la fe cristiana”⁸¹. Esa santidad es perceptible en las primeras páginas, pues vista a ojos del año Rosi es como una taumaturga. También en las primeras páginas se percibe cómo este personaje se preocupa y ocupa de todos, especialmente de los más necesitados. María se ocupa de todos con amor y por amor. María se entrega a todos y a cada uno desde su singularidad desde lo más profundo del corazón, con amor y por amor.

⁸¹ Entrevista de Carlos Villar Flor a Álvaro Pombo recogida en: “Charlando con Álvaro Pombo”, en *Fábula, revista literaria*, nº 3 (invierno de 1997)52.

El otro y su rostro, la llamada del otro desde su rostro es la llamada desde la responsabilidad ante ese rostro. Ese rostro tiene una necesidad, está en un estado, ante los cuales he de responder yo. En estas coordenadas hemos de situar la ética del cuidado del otro que aparece en la novela. Como subraya Lévinas, “El rostro habla”⁸². Y los rostros de cada uno de los personajes de la novela hablan a María, de los cuales se ocupará y cuidará con esmero y atención.

Francesc Torralba, siguiendo al Gosia Brykczynska, plantea cuatro componentes éticos –constructos los llama él– en la acción del cuidar, “virtudes básicas e ineludibles”. Hábitos esenciales en toda persona en la tarea del cuidar del otro. A saber: compasión, competencia, confidencia, confianza y consciencia”⁸³. La compasión [*commiseratio*] es la participación en el sufrimiento del otro. Según A. Smith, la compasión está unida a la simpatía. Y para Schopenhauer es la esencia misma del amor y la solidaridad. Esta actitud de atención, de simpatía y de amor hacia el otro, la encontramos en la parábola del Samaritano (Lc 10, 29-37): acogida, compasión, ponerse en su lugar, cuidado y atención. Compadecerse es la actitud de una persona ante otra y su situación concreta.

A lo largo de toda la trama de la novela, el lector ve cómo María se ocupa y se preocupa de todos y de cada uno de los héroes literarios en sus situaciones. La característica es el amor con que los trata. Cada una pasa por distintas circunstancias: penas, dolores, soledad, muerte, y en todas ellas siempre hay una mano de acogida, una palabra de comprensión. Por ejemplo, Virginia pasa por distintas fases en el tempo de la novela. Virginia confía en María, y, como se fía de ella, se confiesa con ella. Después de la confesión, donde claramente emerge un sentimiento de infelicidad, “no soy feliz”, María siente que su amiga necesita algo más que “un consuelo”. Con delicadeza, con tacto, y después de una escucha atenta, María la acoge con naturalidad y firmeza:

“Virginia, yo te quiero mucho. Tú eres tú y eso es mucho y no se puede reducir a que seas simpática o graciosa o guapa o cualquier otra cualidad: y todo lo que eres va girando poco a poco y va volviéndose cada vez más tuyo y cada vez te voy queriendo más y eso es lo único que cuenta para mí: por eso es imposible que me desilusiones” (p.98).

Esa misma ternura, cariño, confianza y amor, será la que acoja a una Virginia avergonzada ante la denuncia de su adulterio con Martín por Ma-

⁸² Cfr., Torralba i Roselló, F., *Ética del cuidar. Fundamentos, contextos y problemas*. Madrid, Institut Borja de Bioètica, Fundació Mapfre, 2006, p. 55. A partir de ahora aparecerá como Torralba 2006. También, Mardones, J. M^º, *Síntomas de un retorno. La religión en el pensamiento actual*, Santander, Sal Terrae (col. Presencia social), 1999, pp.69-91.

⁸³ Torralba 2006, o.c., p. 85.

ría. “No tengo dónde ir. Por favor no me eches de esta casa” (p.364). En ese momento, ante estas palabras menesterosas, María, indica el narrador,

“sintió la compasión como una llamarada” (p.364).

María es la esposa cercana y pendiente de su marido. Pombo presenta a una mujer educada en una cultura de atención al marido. Pero en María hay algo más. Cuando percibe que su marido le necesita, deja de ir al mercado, deja de hacer la comida, y se sienta para escuchar a su marido, necesidad de ser escuchado. Esas sensaciones son transmitidas por el narrador con estas palabras:

“María vio, asimismo, viendo cómo Martín se movía para que ella se sentara de nuevo, la importancia que tenía no moverse y, para Martín, la inmensa atención de su mujer. Y se sintió bien. Se alegró de sentirse precisada” (pp.-138-139).

Cuando fallece su padre, María no deja en ningún momento a su madre y cuando puede asiste a su hermano. María acompaña en los momentos más tristes de la vida a su madre. El narrador indica:

“Al abrazar a su madre en el dormitorio se había sentido acongojada por la pena de ésta, que perdía de pronto al compañero inseparable. El corazón de María había ido en busca del de su madre en la pena y se había quedado ahí, acompañando aquella pena sin sentir nada propio” (p.226).

Se percibe una persona virtuosa. Percibimos cierta moralidad en el sentido de que el mal comportamiento, traducido después en los comportamientos de la mayoría, Martín, Virginia, Gonzalo, resulta absurdo y produce malestar general. Quizá tal vez el castigo más duro que todos ellos reciben es el perdón, amén de ver cómo la persona que han traicionado, ofrece todo lo contrario de cuanto han hecho ellos. Frente a la ingratitud, comprensión; frente al desafecto, afecto; y frente al egoísmo, caridad.

Creemos que Pombo está indicando que la única solución que queda, en ausencia de transcendencia (Dios) y también de Freud, ya que éste tampoco es Dios, es mejorar moralmente para tratar de que triunfe el bien. Y una de las formas para que el bien triunfe es a través de la atención y ocupación del otro en su necesidad. Y Pombo lo dice así: Cómo vas a amar a Dios si no amas al que tienes delante de ti. Si no te ocupas del otro, cómo te vas a ocupar de alguien que no ves.

7.4.2.8.5. Responsabilidad y deber.

La novela que nos ocupa ha tenido buena reputación en el mundo de la crítica periodística y académica por muchas razones: literarias, temáticas. El crítico que más cerca ha vivido de Pombo y que más conoce su narrativa, Masoliver Ródenas, percibe *El metro de platino iridiado* como el “compendio” de un mundo, “donde todas la fuerzas están incluidas y soberbiamente engrandecidas”. El crítico ve más. A su juicio, la novela tiene una “clara voluntad totalizadora y unificadora”⁸⁴. Pombo, a través del personaje protagonista, María, personaje bueno, expone una de sus principales teorías acerca del percibir el bien y la verdad, dejando a un lado nuestro egoísmo.

A partir de la secuencia número tres (p.27), María es visibilizada desde sus ilusiones, sobre la vida de casada que va a emprender al lado de Martín. María está enamorada de Martín. Y ese estado, el enamoramiento, provoca en la protagonista bienestar, felicidad y bienquerer (p.26). Transcurridos algunas secuencias, María aparece en un matrimonio donde ha empezado a ser protagonista la monotonía y la falta de amor. En la secuencia cuarta (p. 27), Martín se pregunta si ama a su esposa María. Y el narrador indica que Martín pensaba que unas veces sí la amaba y otras no (p.28). Amén de esas faltas por parte de Martín, en lo que respecta a María se presenta como una mujer responsable como esposa y como madre, mujer que cree profundamente en la completa verdad como base y condición de toda virtud. Tal es así que Martín, su esposo, le confiesa: “Todo lo tuyo es de verdad” (p.33).

En un momento de su vida matrimonial, estando en intimidad con su hijo Pelé (Martín), María hace saber a su hijo hasta donde puede y debe llevarse la responsabilidad asumida. Esa responsabilidad llega hasta el aguantar supremo, como ella lo demostrará después. Habla a su hijo de lo que ella entendía por libertad y por persona virtuosa.

“María había enseñado a su hijo poco a poco que en quedarse y en aguantar como se pueda, aunque sea temblando, hay un poder que puede por encima de cualquier victoria que aparentemente pueda con nosotros” (p.281).

No solo hay una transmisión, en el mensaje de María, del valor de la responsabilidad, sino también de los valores de la fortaleza, la templanza y la esperanza. La fortaleza encierra en su seno una serie de características, visibles en María, como la animosidad, la confianza en sí mismo (cfr. p. 20), esperanza en la victoria, decisión, valor, coraje, firmeza, tenacidad, valentía.

⁸⁴ Cfr. “Trascendencia y humor en el último Pombo”, en *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2007, p.44.

Lo fortaleza, como bien indica María, es la capacidad para enfrentar, confrontar y afrontar todo aquello que nos hace temblar.

María es inteligente y está enamorada de su marido. Ese enamoramiento hace que capte las carencias de Martín. Por eso se entrega, en su necesidad, con todo el cariño y ternura que su esposo necesita.

“[María] muy pronto se dio cuenta de lo que Martín, con toda su inteligencia, le faltaba: le faltaba ella misma: un cierto buen humor sencillo, un mundo no muy extraordinario, confortable y seguro: le faltaba la ternura que vuelve comprensibles y tratables gran parte de las dificultades de la vida” (p.44).

María es presentada por parte del narrador omnisciente un ser donde ha tenido siempre en cuenta la individualidad del otro como persona, aspecto importante, sobre todo cuando mira a su hermano y a su esposo, visión que no se puede destrozarse sólo por el deseo. Cuando el adulterio de su esposo, María no se dejará llevar por el deseo. Porque María es mujer guiada por las leyes convencionales donde su deber precede a sus deseos. El imperio categórico de deber está por encima de toda otra consideración.

Creemos que Pombo no critica el hecho de adherirse a las normas convencionales, lo que critica es la obsesión por cumplirlas sin tener en cuenta otros factores humanos como el amor y la caridad hacia los demás. Un apunte importante. En el caso del personaje de María, ser excepcional, trasciende lo convencional. Y lo hace como resultado de tener una serie de cualidades muy diferentes a los demás, sobre todo a los demás de la novela, empezando por su esposo, siguiendo por su hermano Gonzalo, y terminando por su amiga Virginia.

Hemos visto la cara positiva de la persona en torno a la responsabilidad personal y ante el matrimonio. El matrimonio es un pacto y alianza, hechos libre y voluntariamente. Si María vive esa comunidad de vida y de amor, su esposo, no. María representa el lado luminoso del matrimonio, como hemos visto. Martín, por el contrario, el lado tenebroso del pacto y de la alianza. Creemos que Martín responde a un personaje en lucha constante por mantener la amenaza constante de la apariencias.

Martín forma parte de ese matrimonio que ha caído en la monotonía y en la falta de amor. Él percibe todo desde la percepción de un filósofo dialéctico. Sabemos por el narrador que Martín era de “callarse y parecer ausente” (p.52). Y era un hecho que Martín sentía escaso interés por los demás, incluida la familia de María (p.52). En la página 28 de la novela, el narrador avisa al lector de que Martín cree que ama a su esposa unas veces sí y otras, no. Luego, el lector percibe que Martín no está muy convencido de lo relacionado con el amor. En la conciencia de Martín se dan una mezcla de elemen-

tos de lo que se deduce que los deseos de casarse con María están un poco confusos.

7.4.2.8.6. El bien a través de la paciencia, la fortaleza y la esperanza; tres virtudes en la novela.

Una de las virtudes que más se destaca en la novela *El metro de platino iridiado* es la paciencia. Virtud presente en quienes han sabido hacer frente a la realidad por más dolorosa que sea, dosificando el sufrimiento, sin perder en el horizonte la esperanza. Cuando la meta no se pierde, la paciencia, ayudada de la fortaleza, resulta más posible. Y como prototipo de virtud la literatura religiosa, veterotestamentaria, nos presenta a Job. Y como imagen y semejanza del santo Job aparece María en la novela de Pombo.

El Job de la Biblia –libro de Job– es azotado por numerosos males: destrucción de bienes y muerte de los más cercanos. Muerte del presente y del futuro. Job tiene en su haber suficiente dolor y sufrimiento para renegar de la vida y de su hacedor: Dios. Sin embargo no lo hace. Lleno de paciencia y fortaleza, amén de confianza en quien le ha dado la vida, hace frente a su situación con esperanza. María, en la novela que nos ocupa, también sigue parecidos pasos a Job. María tiene una vida llena de felicidad, armonía y futuro. Vive en un mundo feliz con su esposo, Martín, luego con su hijo, Pelé, fruto del amor, y con su familia en la Arcadia de La Moraleja. Primera parte de la novela. El azote del mal empieza, en la segunda parte, con la muerte natural de su padre. El corazón no le da más de sí. Seguidamente el esposo entabla una relación adúltera con su mejor amiga, Virginia, residente en La Moraleja. Por si fuera poco, su hermano Gonzalo empieza a derivar en un ser enfermo: ensimismamiento, desustanciado, egocéntrico, derivando su libido sexual hacia su sobrino Pelé. Fruto de esa obsesión, un día aciago y presa de los celos tremendos, empuja a su sobrino, Pelé cae en la piscina vacía y muere. Martín proyecta toda su agresividad y culpa hacia María. Ésta, con una paciencia semejante a Job, hace frente a la situación –infierno– y soporta con singular estoicismo el sufrimiento. Ante una situación llena de tensión, de horror, culpa e inmoralidad, María deja por un tiempo La Moraleja.

Dos momentos importantes de la novela ponen de relieve la singularidad de María, personaje cuya virtud principal es la paciencia con que está dotada. María utiliza la estrategia de intimar con los demás, eso le permite conocer y saber muchas de las necesidades que pasan gracias a la paciencia. María está distanciada de los otros personajes, aspecto que le permite leer sus vidas, amén de las confidencias que le hacen; es un personaje que conoce bien a los demás. María y Virginia, su amiga, han estado siempre muy uni-

das, desde el colegio de las madres hasta ahora. Virginia tiene suficiente confianza con María para la confidencias. Después de escuchar una de ellas, María reflexiona acerca de todo cuanto ha oído. El narrador traslada al lector a la conciencia de la protagonista, y allí, el lector sabe qué ocurre. Percibirá que la paciencia hace acto de presencia en la introspección de la protagonista. Y el narrador se hace preguntas acerca de María: “¿No estaba María persuadida de que cada vida era distinta y cada vía singular con frecuencia heterodoxa?” (p.183). Y el narrador avisa:

“Cuando María se hacía esas reflexiones regresaba siempre a la paciencia como virtud del amor a la realidad porque, ¿no era en el fondo pura y simple impaciencia lo que los relatos de Virginia le inspiraban? ¿No era la impaciencia su deseo de que Martín acabara de una vez aquella novela de la vida interior que tanto se alargaba?” (p.183).

Vemos pues que la paciencia es la fortaleza del débil. Por el contrario, la impaciencia la debilidad del fuerte. La paciencia de María se enfrenta con la impaciencia del resto de los personajes que le rodean. La impaciencia de Gonzalo vendrá de la tremenda soledad en que está. La impaciencia de Martín vendrá de la inseguridad en que se mueve, sobre todo cuando reduce la realidad a ficción. Y la de Virginia viene del egoísmo en que está.

El segundo momento está en la sección 73 (pp.334-351). Martín y Virginia consuman su adulterio; ninguno de los dos siente el más mínimo remordimiento ni culpabilidad porque están sumergidos en la impaciencia y en el egoísmo. Gonzalo sabe el *affaire* de los adúlteros. María barrunta algo acerca de su esposo y amiga. Por otra parte, ve a su hermano en la deriva hacia el mal. Por eso, María va al encuentro de su hermano para conversar con él, ante los gritos del alma de Gonzalo. Éste le confiesa, a través de un planto, que vive en la esclavitud más espantosa: “Soy el hombre invisible de la irre realidad y del pecado” (p. 342). En esa situación María echa mano de la paciencia porque sabe que en ella se halla la fuerza de la lucha, a la vez que la serenidad y la desesperación. En su conciencia, indica el narrador, María:

“seguía persuadida de que sólo ahí en medio, en la paciencia que parecía prescribir la situación o situaciones concretas en que María con todos los suyos se encontraba, podría verse la verdad de cada cual, fuese cual fuese”(p. 343).

Se percibe en la actitud de María que no se cierra a la situación, sino que más bien se abre a ella; se abre a la verdad. La adversidad, la tiranía de la realidad más dura no doblega a María. Es una persona virtuosa, que sin experimentar ansiedad, tibieza o miedo, quizá un poco de confusión, quizá

no llegando incluso a distinguir los sentimientos de perplejidad o tristeza que le invadían (p.342), es capaz, sin embargo, de trabajar y esperar lo necesario y arrostrar los sacrificios pertinentes para lograr un valor. Tener paciencia, en el caso de María, significa mantener la cabeza erguida, oponerse a la circunstancialidad, al abuso de unos ingratos, así como al dolor y al cansancio, sin por ello comprometer la propia dignidad.

La resistente paciencia se distingue por su agónico sosiego recordaba Heidegger. Y el paciente pide, como San Agustín, valor para cambiar lo que se puede cambiar, serenidad para aceptar lo que no se puede cambiar, y sabiduría para conocer la diferencia. También María, en ese agónico sosiego, pide a través de la oración, una oración aprendida en el colegio de San Francisco, paciencia, sosiego, luz y fuerza.

“María recordaba ahora, y sin querer las aplicaba a la realidad entera de su vida, unas alabanzas de san Francisco al Dios altísimo que había aprendido de memoria [...] tú eres el santo, el que haces maravillas, tú eres el fuerte, tú eres el Altísimo, tu, padre santo del cielo y de la tierra, tú eres el bien, todo bien, sumo bien, señor Dios vivo y verdadero, tú eres el amor, tú eres la voz de la conciencia, tú eres la voz de la humildad, tú eres la paciencia [...] tú eres la quietud, tú eres el gozo, tú eres nuestra esperanza y alegría...” (p.343).

Ahora que la tribulación y la oscuridad ha llegado, la paciencia, la oración, la confianza y la lucha, se convertían en parte del ser de María. La persona paciente, como María, domina su propio yo, y por lo mismo su propio tiempo y circunstancia, gracias a ellas contrarresta su propia imperfección y saca fuerzas de donde aparentemente no las hay. Fuerza de ánimo, fortaleza, resistencia, perseverancia, temple y carácter, todos ellos aspectos de la *andreia* griega y visibles en la heroica María.

Otras dos virtudes enriquecen la novela de Álvaro Pombo *El metro de platino iridiado*. Las dos virtudes son la fortaleza y la esperanza⁸⁵. La fortaleza es el poder del querer. Frente a la vida desesperanzada de Gonzalo, se opone la vida llena de ilusión y de esperanza de María. Frente a la dejadez y desesperanza de su hermano, María tiene la virtud de la *vir*, que le da fortaleza y elevación de ánimo. Ella ha hecho suya el dicho de Hume: “Es Afortunado aquel cuyas circunstancias se ajustan a su carácter, pero es más excelente el que puede adaptar su temperamento a las circunstancias”⁸⁶. María sabe sacar de la fragilidad fuerza, de su manera de ser, a veces, absurdo, fortaleza.

⁸⁵ Tenemos presente el trabajo de Laín Entralgo, P., *Antropología de la esperanza*, Barcelona, Ediciones Guadarrama, 1978.

⁸⁶ Tomamos la cita de Díaz, 2002, p.132.

La otra virtud es la esperanza. En el infierno de Dante había una frase célebre que decía: “Abandonad toda esperanza los que entréis aquí”. La vida de María no es precisamente el ejemplo de ese infierno. Al contrario. La vida de María está llena siempre de esperanza y de luz. Nada más empezar la novela, en los preparativos de la boda, se ve en el futuro al lado de su esposo Martín.

“María se imaginaba su vida con Martín como un interior siempre iluminado donde no cabía lo dudoso, ni lo ambiguo ni los paisajes tristes” (p.22).

La esperanza y la desesperanza son vividas tanto por María como por Martín de forma muy diferente. En la secuencia 14 (pp. 66-67), Martín ha terminado la novela *Viaje de novios* y la ha enviado al Nadal. Novela resultante, indica el narrador omnisciente, de escribir “contra sí mismo” (p.66). Embriagado de euforia, Martín expresa su alegría y esperanza: “voy a ganar el Nadal y así podré dejar la facultad y dedicarme a la literatura”. “Es imposible –sería absurdo– que ocurra lo contrario” (p.66). Los Reyes Magos iban a venir con el Nadal. El narrador indica que:

“María y Martín vivieron pendientes de esa fecha, envolviendo ya de paso en su esperanza luminosa a Gonzalito y a Virginia y a todos los demás” (p.67).

Pero lo esperado no llegó, llegó el absurdo, el fracaso a la vida de Martín. Fue un golpe seco. Martín acusó el golpe silenciosamente. El azar es afrontado por parte de Martín con silencios, repliegue en sí mismo. Lo terrible de Martín es que identificó no ganar con no ser. María, por el contrario, asume el fracaso de su esposo con entereza. Todavía más. Hace lo posible para que su esposo afronte también el fracaso con grandeza. Sin embargo, María no es Martín. En esta circunstancia el imperativo de Fichte de la voluntad: “<Llega a ser lo quien eres”⁸⁷, en uno se llega a cumplir, en otro, no. María traduce el fracaso en fuerza y mira hacia el futuro; Martín traduce el fracaso en desesperanza. La experiencia de fracaso se tradujo en uno: Martín comenzó a considerarse enfermo. E indica el narrador:

“Y primero se volvió un poco más difícil de los que ya era antes de casarse. Fue fácil: sólo tuvo que acentuarse un poco cada vez que se ponía difícil o que cualquier cosa se le ponía difícil. Así se le puso difícil, por ejemplo, traer un sueldo a casa” (p.71).

⁸⁷ Tomamos la cita de Díez, o.c., p.133.

Desde entonces, Martín empieza a experimentar que ser feliz es banal. Las voluntades débiles traducen se traducen en discursos. Y Martín empezó a traducir su vida a discurso; empezó a fabular. También lo hacen Virginia y Gonzalo, individuos plenamente entregados a fabular en el quehacer de autoconocerse⁸⁸. Por el contrario, María tomó el fracaso con humor y con amor a su esposo; y empezó a traducir el fracaso de su esposo en actos. Los fuertes traducen su vida en actos. La vida para Martín se convirtió en barrera, para María en desafío, en esperanza, en ilusión de ser y de hacer algo.

“Me colocaré de secretaria. Sé escribir a máquina y soy lista. Y tengo buena pinta. Estoy segura de que voy a ser una secretaria impagable” (p.72).

María asume la realidad con realidad, frente a los demás que la transforman en fabulación. Su ser real proviene de la realidad entera de su propia vida, “con su esperanza tenue de júbilo y silenciosos brillos cotidianos” (p. 373). La realidad de María es una realidad personal e interpersonal, construida y apoyada en la paciencia y la ecuanimidad (p. 373), amén de moverse en la pura y dura realidad. Esta postura no solo lo tiene claro la protagonista, sino que ese *ethos* lo trasmite a su hijo muy claramente como un imperativo categórico.

“María le había enseñado [a su hijo Pelé] que tener paciencia con los demás, e incluso con uno mismo, consiste en esperar a que el peso se haga insostenible porque entonces sobreviene una victoria nueva [...] el corazón transfigurado. [...] Toda la sustancia del viejo corazón se transustancia en la sustancia del nuevo. Y esa victoria es el poder de lo real, la media absoluta del valor (p.281).

La relación entre la moral y las relaciones afectivas recae en el comportamiento de sus personajes en cuando a las diversas manifestaciones de sus comportamientos. María aparece aquí como ese metro de medida para todos los que le rodean. María es el personaje agraciado con un sentido común y de heroica capacidad de entrega. Junto a esa gracia, es la paciencia, virtud fuerte, junto a la esperanza y la fortaleza, las que configuran una persona y una personalidad excepcionales. En boca de Vélez: “¡Eres la mujer con más clase que conozco!” (p.426). Ella inaugura y el nuevo concepto de lo heroico, de lo religioso, a través de algo tan sencillo como la sencillez de corazón. La gracia se alcanza a través de la real realidad y la singularidad de

⁸⁸ Pombo lo deja claro cuando afirma: “La única aproximación teórica... a la verdad –o a eso que solía llamarse ‘la verdad’ en la Ontología clásica –factible en nuestro tiempo es la fábula”, en “En falso” (*Relatos sobre la falta de sustancia*, p. 173).

cada uno. Vemos cómo Pombo vuelve a plantear a través de esa figura, de su comportamiento virtuoso, algo que le inquieta, que le preocupa. Preocupaciones con tono unamuniano (Masoliver Rodenas) en torno a la fe, a la naturaleza de la fe y a la relación entre fe y acción.

7.4.2.8.7. La envidia, la pereza y la lujuria.

El lector de la novela *El metro de platino iridiado* tiene ante sí tres pasiones: La envidia, la pereza y la lujuria, visibles en varios de los personajes. Gonzalo vive triste por el bien ajeno, su sobrino Pelé. Pero Gonzalo vive también sumergido en la pereza, así como Martín y Virginia. En el vicio de la lujuria caen Martín y Virginia.

La primera pasión que nos ocupa en nuestra reflexión es la envidia. El Diccionario de la Real Academia Española de la lengua recoge en su voz “envidia”, del latín: *invidia*, que es la “tristeza o pesar del bien ajeno”. J. A. Marina afirma que la envidia “no es voluntaria”, sino el resultado “consciente de una compleja alquimia no consciente”. Esa pasión está producida por la “*inteligencia generadora*”⁸⁹. El libro de la Sabiduría deja bien claro que “por la envidia del diablo entró la muerte en el mundo”. Y acertadamente, el autor del libro matiza: “y la experimentan los que le pertenecen” (2,24). Por tanto, la envidia está relacionada con lo demoníaco. El libro de la Sabiduría hace referencia a la “muerte”, ésta se refiere primero a una muerte “espiritual”, después, a la “física”. Lucifer sintió envidia cuando vio que Dios amaba a su criatura, el hombre, y por eso le retó. Luego tentó a Adán y Eva. Los Padres de la Iglesia son muy duros contra esa pasión. La tesis de San Cipriano (s. III) es que “el mal nace de la envidia” y es la fuente de los demás vicios⁹⁰. En boca de Don Quijote, “[t]odos los vicios, Sancho, traen un no sé qué de deleite consigo; pero el de la envidia, no tal, sino disgusto, rencores y rabias”. La envidia, por tanto, encierra en su seno mal con consecuencias malignas, por tal motivo ha estado presente en el pensamiento del hombre desde el principio de su existencia, éso viene a enseñar el mito de Caín y Abel en la Biblia (Gn 4,1-16).

¿Qué impulsa a Gonzalo a vivir semejante pasión? ¿Qué a semejante inversión de la realidad? La mente humana tiene que recurrir a diversos mecanismos de defensa inconscientes, para restaurar la autoestima lesionada en las comparaciones desfavorables y equilibrar así el narcisismo. El psicoanálisis freudiano aporta un conocimiento acerca de la envidia y la infan-

⁸⁹ Marina, J. A., *Pequeño tratado de los grandes vicios*, Barcelona, Anagrama (Col. Argumentos), 2011, p. 100. A partir de ahora aparecerá como Marina, 2011.

⁹⁰ Fernández de la Mora, G., *La envidia igualitaria*. Barcelona, Edi. Planeta, 1984, esp. IV: La Patrística, p. 39; cfr., voz: “Envidia” en Langa Aguilar, P., *Voces de sabiduría: Patrística*, Madrid, Edi. San Pablo, 2011, pp. 257-58; Marina, 2011, p. 101.

cia. La envidia instaurada en el carácter de un adulto es una reacción ante las experiencias de pequeñez y de desvalimiento en la infancia. La posibilidad de no ser querido o de sentir que no se es el preferido guarda mucha relación con el sentimiento de la envidia. En la conducta del envidioso hay una carencia de ser.

Comenzada la novela *El metro de platino iridiado*, el narrador ya avisa de la forma de ser peculiar de Gonzalo. Apenas hablaba con sus padres, pues había sido un niño asustadizo (p. 46). Cuando tiene dieciséis años, se vuelve retraído y un tanto agresivo (p. 49). Y cuando está en la facultad, recurre al mundo de las anfetaminas para crearse un mundo ficticio en el que ser feliz. Un estado artificial de ánimo. Incluso llega a decir que sólo tomando simpatina “tenía sentido hablar o vivir con *sobria ebritas*”(p.80).

Creemos que Gonzalo nunca ha gestionado bien la relación con su hermana. Ella aparece como la bienaventurada desde siempre, sin embargo, él es el lado opuesto, la otra cara de la bienaventuranza; la miseria. Gonzalo repetía a su hermana algo con un mensaje interno muy claro:

“[...] aunque parezca que me parezco a ti, hermanita, no me parezco a nadie: cada vez me iré alejando más de todos los parecidos de familia” (p. 95).

Gonzalo va por el mundo como Caín, con su estigma y con una gran necesidad de ser amado.

“[Gonzalo] deseaba ser amado: ahí estaba todo resumido: Pero no por Vélez, o por María, o por sus padres, o en Madrid: tenía que ser a solas en una selva nueva donde las caricias no eran últimos extremos sino la manera más sencilla que se tiene” (pp. 168-69).

Y esa condición de viador sin rumbo lleva a Gonzalo a equivocar sus deseos de cariño. Los proyecta en su sobrino Pelé. Llega a tal extravagancia en la expresión de los deseos y sentimientos que el narrador indica:

“Daba la impresión a veces de que Gonzalo casi se proponía competir con su sobrino en punto a diligencia” (p.249).

Su hermana María barrunta los sentimientos de Gonzalo de una manera parcial. Por eso el narrador omnisciente indica:

“Era como si Gonzalito pretendiese que le trataran lo mismo que a Pelé” (p.249).

El envidioso desea ser el preferido. Y en su comportamiento se encuentra una extremada debilidad ya que “al inaceptarse a sí mismo y proponerse ser otro, hace de su vida un proyecto imposible” (Castilla del Pino)⁹¹. Ese no ser él es descubierto por Pelé, quien confiesa a su madre, María, que:

“encontraba al tío Gonzalo un poco exagerado: encantador, desde luego: pero excesivo” (p.249).

Y nos dice el narrador que María, al oír a su hijo contar las extravagancias de su hermano, Gonzalo, la santa láica había tenido la impresión:

“de que Pelé echaba en falta una cierta dignidad, un último límite donde lo adulto y lo juvenil se separaban. Pelé había confesado haber llegado a sentir incluso, en algún momento, vergüenza ante el comportamiento de su tío” (p.249).

Gonzalo sufre por una carencia de ser, una “carencia que es evocada por la presencia del otro⁹², Pelé. Esa situación es visible cuando Gonzalo empieza a sentir celos de su sobrino. Cuando el joven Pelé conoce a Vélez y su Ferrari, el joven siente deseos de ir en el coche. Los dos se van a pasar el día por las carreteras de Madrid. Gonzalo, ante la noticia y llevado de los celos, erróneamente sospecha lo peor. Llega a imaginar una relación afectiva entre su sobrino y su amigo. Y lo que el envidioso no puede tolerar es que el otro, el envidiado, disfrute más que él. Por eso narra a su hermana una historia ficticia (p.392) llena de crueldad, odio y desmesura. Luego, en un ataque de celos, Gonzalo ve lo que no es verdad. Y cuando los celos hacen acto de presencia en la vida del amante, la sospecha y la inquietud son el caldo de cultivo de esa vida. Aparece el recelo de que la persona amada mude su cariño poniéndolo en otra. En el imaginario de Gonzalo aparecen escenas como que:

“se estaban riendo de él. Se reían de él. Eran amantes. Todo lo que había dicho era verdad. Seguramente sabían que les veía y les daba igual, Eran amantes y les daba igual. Eran felices y les daba igual. Hacían buena pareja. Lo sabían...” (p. 397).

Los ojos y el corazón de Gonzalo ven y sienten una suplantación. Y emerge en ese corazón torcido un rencor que se apodera de su vida, sobre todo cuando advierte, erróneamente, que no se le acepta. La tragedia está

⁹¹ Tomamos la cita de Marina, 2011, p. 103.

⁹² Ibidem.

servida. Gonzalo es víctima de su propia insustancialidad. Esa carencia unida a la pasión desmesurada hacen que Pelé se convierta en su rival, un rival que tiene que desaparecer. La muerte hace el resto.

La segunda pasión presente en la novela es la pereza. Lo primero que llama la atención en la voz “pereza” es la carencia de algo. El *Diccionario de uso del español* de María Moliner recoge la voz “pereza” e indica: “Falta de ganas...”; “Falta de voluntad para...”, y “falta de ánimo o impulso para...”⁹³. La pereza afecta a la espiritualidad de la persona. El libro de los Proverbios es muy duro con el perezoso ya que le augura miseria y pobreza; su actitud le llevará a la indigencia, por eso le invita a que vaya donde está la hormiga y haga lo mismo que ella: trabaje (Pr 6, 6-11). En ese libro sapiencial, pereza, cama y sueño están muy relacionados.

Tres son los personajes de la novela infectados por este mal: Gonzalo, Martín y Virginia. Gonzalo, el homosexual de la novela, arrastra consigo no solo el estigma del sexo, sino también el de la inacción. Cuando ha terminado la carrera de Filosofía (p. 145), el narrador avisa de que el personaje se percibe a sí mismo como “una finalidad sin fin”. Y es invadido por un desasosiego que le hace salir de casa, cuan vagabundo, hasta bien entrada la noche. No deseaba hacer el doctorado. En Londres también vagabundeaba abundantemente. Y en ese ir y venir por las calles de Londres y de Madrid, la mente de Gonzalo no acaba de descubrir qué quiere y qué va a hacer en la vida. El lector percibe en Gonzalo un pensamiento circular, obsesivo (p.85). En sus monólogos interiores nocturnos, Gonzalo atisba un horizonte escritural, pero es difuso. Su formación filosófica se hace patente en esos monólogos de fuerte reminiscencia platónica. El narrador omnisciente avisa de que a Gonzalito le gustaba imaginarse que:

“sus pensamientos constituían un sistema que, algún día, tal vez no muy lejano, expresaría por escrito. Sería un largo ensayo titulado o bien El sistema ascendente o bien El sistema de la música” (p.78).

Y va más lejos. Se imaginaba también que:

“componía un sistema filosófico más original y mucho más completo que todos los sistemas filosóficos anteriores. La clase de filosofía que se escribe depende de la clase de hombre que se es. Y Gonzalito se consideraba un hombre musical” (p.78).

Gonzalo es un adulto-niño ocioso, incapaz de buscar nada que le atraiga y le saque de esa soledad, pereza, marasmo peligroso. En Londres no ha-

⁹³ María Moliner, *Diccionario de uso del español H-Z*, Madrid, Gredos, 1982, T. II, p. 704.

bía nada más que deambular por las calles. En Madrid, también. En Londres está solo y se siente solo, en Madrid, a pesar de estar con su familia, también. El significado de pereza es “falta de ganas, de voluntad, de ánimo”, esa falta de se percibe en Gonzalo, una héroe con una carencia de vitalidad muy visible. En su vida se ha instalado la esterilidad fruto de la inacción y de la falta de interacción con los demás. Por eso está en su habitación hasta bien entrado el día durmiendo, después comiendo, y finalmente vuelta a dormir. Una introspección de Virginia viene a resumir en qué situación está Gonzalo. Virginia llegó a decirse esto ante el espejo de su tocador: “

“No había más que verla aguantando al mustio Gonzalito, todo el día en casa, todo el día en su cuarto, todo el día como un alma en pena” (p.320).

A costa de no hacer nada en todo el día, sino proyectar sobre sí mismo su estado melancólico, refugiándose, como Petrarca, en las lágrimas, en el dolor, en la soledad, con fruición que no sabe separarse de todo ello sino es con mala gana. Gonzalo es un hombre ocioso, aburrido de sí y de cuanto le rodea, porque ha fijado su atención en sí y en su propio vivir. Gonzalo se convierte en un existencialista donde la vida se ha convertido en una pasión inútil.

También Virginia y Martín son seres ociosos. En la casa de La Moraleja lo único que hacen es ir y venir de sus habitaciones, conversar, proyectar en los otros sus estados y sus fantásticas figuraciones, y comer. Martín escribe pero no llega a satisfacerle lo que hace. Virginia basa su vida, ocupada en cambiarse de ropa, tomar el aperitivo antes de las comidas, pasear o conversar. De vez en cuando va a Madrid a comprar en el barrio de Salamanca, y nada más. La noche de Navidad, cuando están solos en el salón, la imagen ofrecida por el narrador viene a sintetizar la vida ociosa y perezosa de los dos personajes.

“Virginia y Martín se habían instalado, frente a frente junto a la chimenea cada uno con su gran copa de coñac. [...] <Me ayudas a subir mis regalos?> dijo Virginia, levantándose [...] Virginia entró en su habitación sin encender la luz y se tumbó en la cama, sosteniendo aún sus cinco regalos entre las manos, sobre su pecho. [...] Ya ves que no salimos de casa casi de casa para nada” (p.335).

Es muy frecuente que después de los almuerzos, surjan tertulias que se prolongan hasta la hora de cenar. En el ambiente hay una sensación de inutilidad. Esa es la experiencia que tiene María al ver lo que ve.

“Una sensación de inutilidad que se colocaba en la conciencia de María instante tras instante. La tertulia después de la comida se prolongó casi hasta la hora de cenar” (p.337).

La vida en La Moraleja transcurre entre desayuno, comida y cena, amén de tertulias y paseos; apenas hay nada más que el alimento material.

El tercer vicio que tocamos, presente en la novela, es la lujuria. “No hacemos daño a nadie y nos viene bien a los dos” (p.335) indica Virginia a Martín en la noche de Navidad, al quedarse solos en casa. “No se puede decir que sea ser infieles quedándonos en casa todo el rato” (ibídem). Casiano pensaba que la lujuria era un “vicio natural”, algo parecido viene a decir Virginia con ese discurso aparentemente angelical, enormemente venenoso. Martín y Virginia se entregan a la pasión sexual, al goce del sexo con vehemencia y ardor, y sin remordimiento alguno.

Por un lado está Virginia. Los seres que entran en contacto con Virginia acaban enredados en la tela de araña de su pensamiento superficial, vano y folletinesco, y en los actos. Creemos que esta heroína responde al estereotipo de heroína galdosiana, como Fortunata. Así lo entiende W. Weaver, cuando indica que:

“[...] la frívola amiga de María se asemeje aquellas heroínas galdosianas que construían sus propios folletines a través de lo que Germán Gullón denomina ‘la imaginación romántica’, ‘por ser fácilmente inflamable, por la constante obsesión con el yo’”⁹⁴

Por el otro lado está Marín, el esposo de María. El lector también se enfrenta ante una persona banal. Absorbido por su propia ficción y ensimismamiento, conecta fácilmente con Virginia, persona falsa, hueca, estética. Llama la atención que el narrador diga al lector de Martín que “se consideraba un catador de erotismo” (p.203). Pero hay algo más.

“[...] a solas, en cuanto narrador, Martín se consideraba un fino catador de sexualidades femeninas: la de Virginia era notablemente rara, excéntrica: lo desquiciado-verbal coloreaba o entonaba o, mejor dicho, se constituía en un exaltador del aroma maduro y femenino de la Virginia encarnada” (p.203).

¿Cuál es la base del adulterio? Surge otra pregunta ante Virginia: ¿Usa la seducción como una forma de poder? Marina viene a sugerir, a través del pensamiento de Baudrillard, que “la seducción es la forma femenina

⁹⁴ Weaver, W. J., 1994, p.198.

del poder –la ejerzan hombres o mujeres–⁹⁵. Virginia desea gustar, como se ve en la novela, a los pretendientes que tiene, y desea ser deseada. En todo momento gusta de llamar la atención, desde el sencillo anuncio de bajar a almorzar con toda la familia (p.262), hasta hacerse notar en medio de las reuniones: “<¡Y yo seré la madre superiora!>” (p.262).

“Virginia, que había bajado en el último momento, había hecho una gran entrada con su falda de cuero color cuero, tan ceñida y una elegante blusa azul de seda” (p.262).

En el deseo de gustar hay encerrado la voluntad del aprecio, valoración y reconocimiento. Y como indica Marina, “ser apreciada” pertenece al segundo deseo básico, el de aceptación social”. Este deseo se transforma, en el fondo de la conciencia, en “una manifestación del deseo de poder”⁹⁶. Luego, Virginia usa su belleza como seducción y como objeto de poder, parece que sí.

El sociograma de Virginia responde como una persona fracasada en su vida. Las relaciones mantenidas con varios varones no son satisfactorias. Rodrigo Arriola le aburría enormemente cuando salía con él.

“[...] este Arriola me aburre con un aburrimiento de ostra envenenada, porque no tengo nada que decirle, porque no tiene nada qué decirme” (p.81).

La experiencia conyugal de Virginia con Rómulo Leonardo Waitzenbecker es de fracaso. Rómulo Leonardo se va con otras, según explica a María (p.292-93). Cuando se encuentra con María, ésta pone de relieve la falsedad de Virginia y la de Martín. Rómulo Leonardo se da cuenta de la carencia de ser de Virginia; del mundo tan aparente en que vive. Y lo mismo le ocurre con Martín.

“María era alguien, a diferencia del pelma de Martín, su incomprensible marido, que no era nadie” (p. 202).

El esposo argentino de Virginia, Waitzenbecker, ve a María y, comparativamente, a Virginia,

“Waitzenbecker lograba ver a María como tal. <Como tal> significaba unificada en la magnificencia de ser sin preocuparse de parecerlo o no. María era” (p.202).

⁹⁵ Marina, 2007, p.165.

⁹⁶ Ibidem.

María, porque ama, es. “El amor es lo que hace ser” indica Jankélévitch⁹⁷. Sin embargo, Virginia y Martín no son porque les falta amar. Tanto Martín como Virginia, a juicio de Leonardo, les falta algo, los dos carecen de ser, de sustancia. No es extraño que se atraigan. Esta carencia de será la característica que, a ambos, les atraerá del otro. Virginia quiere probar con otro ese deseo de ser reconocida. Virginia desarrolla en toda la novela el deseo de convertirse en objeto estético, y de deseo, pues entiende que la belleza es una reserva de mujer (p.265). Porque le da todo lo mismo (p. 81), y a nuestro juicio, porque se siente sola, no repara en la amistad de María, sino que presa del egoísmo y del deseo de la carne, emprende una carrera hasta conquistar a Martín. ¿Estamos ante un don Juan a lo femenino? Nos parece que sí. También Martín es presa del egoísmo. El discurso de Virginia en la Nochebuena de aquel año, manifiesta la banalidad y liviandad de la pareja.

“[...] lo hacemos por su bien, para separar lo alto de lo bajo, conmigo puede darte gusto, y a María la tienes para la parte más noble de tu vida, a mí es que me encanta cómo era tú físicamente tan delgado, te prometo que pensaba en ti cuando lo hacía con el Rómulo” (p.336).

También es sorprendente el discurso de Martín a su esposa María entró a la situación. Con una ironía sublime, el narrador indica:

“Por las noches, hasta casi las tres de la mañana, Martín contaba que su protagonista amaba a su mujer, no obstante traicionándola. [...] toda la magnitud paradójica de la aventura de una conciencia que al salir de sí misma entra de lleno en el adulterio, residía precisamente en que el amor fundamental no se negaba” (p.324).

Se percibe, por tanto, que el *nuevo enfoque* del novelista queda patente en estas formas de vivir los vicios en la realidad más cruda y dura, desde la sublimación de esa realidad. Personajes que triunfan sobre la irrealidad y la insustancialidad. La novela guarda, todavía, algún que otro personaje que se refugia en la irrealidad para poder soportar tanta realidad. Gonzalo, Virginia, Martín, son ejemplos de ello. Los nuevos personajes “serán aquellos capaces de someterse a lo que la realidad les ofrezca, tanto lo bueno, como lo malo, como lo feo), sin transformarla, haciéndole frente. La falta de comunicación interpersonal es visible y notable en cada uno de los personajes que se han entregado a los vicios comentados. El mal siempre se hace presente de esa manera sencilla pero con una fuerza y ferocidad terribles.

⁹⁷ Cfr. *Les vertus et l'amour*, II. París, Flammarion, 1968, p.224.

7.4.2.9. Remordimiento y sentido de culpa.

En nuestro mundo desprovisto de moral no caben ni el pesar ni el sentimiento de culpabilidad. Y contrariamente a esta hipótesis, la realidad manifiesta que en la actualidad, el ser humano se siente atormentado por sentimientos de culpa. La experiencia de la culpa, según la aportación de la psicología, hay que situarla en la tensión que surge entre el vivir los proyectos personales y lo que ocurre la realidad; entre deseo y realidad. Esta situación de conflicto marca la existencia y en ella es donde radica la experiencia humana de la culpa.

Esta realidad humana es explorada por Pombo. La culpa es un tema recurrente en la narrativa, cuentística y novelada, pombiana. A través de los textos narrativos, Pombo ha redescubierto el infierno, y en él, ha encontrado otra vez el demonio. El infierno del amor, del matrimonio, de la sociedad en general, del propio yo azotado por la culpa. Ése es ahora el infierno. Allí no solo descende Dante, sino también Freud con su psicoanálisis, que llega a decir: “¡Allá abajo es horrible!”, y el propio Pombo, que llega a poner en boca de sus héroes: ¡No soy feliz!

Los personajes pombianos, sobre todo los homosexuales, están singularizados con un estigma: la culpa. Son los caínes del libro del Génesis. En la novela que nos ocupa, *El metro de platino iridiado*, la culpa tiene varias formas de manifestación y afecta a varios de los personajes de la novela. Ya no es sólo el homosexual el ser azotado por ese sentimiento punitivo, de sufrimiento, que le lleva a la infelicidad. “¡No soy feliz!”, y esa infelicidad tiene que ver con su forma de ser y orientar su vida. Los caminos torcidos.

Uno de los personajes de la novela, el más joven, que siente los efectos de la culpa es Pelé, el hijo de María y de Martín. Martínín (Pelé) ha crecido un poco alejado de su padre, Martín. Se ha comunicado mejor con María que con él. Lo cierto es que el joven pone cierta distancia afectiva entre él y su padre. En él, la obligación, querer a su padre, y la realidad, chocan. Hay, por tanto, en su conciencia un sentimiento ambivalente, sentimiento que vive con cierta angustia. Una angustia provocada por el conflicto entre el amor y el odio; una ambivalencia que provoca en Pelé, perplejidad e incomodidad. El psicoanálisis freudiano ve esta ambivalencia en el mítico conflicto edípico –rivalidad y celos contra el padre–. El hecho es que Pelé siente cierta aversión por su padre y esta situación y sentimiento provocan en el joven malestar y culpabilidad. Él es consciente y así lo vive de esa realidad. Por eso el narrador omnisciente avisa al lector:

“Pelé no podía sentir ternura por su padre y el reconocerlo así sólo agrandaba su sentimiento de culpabilidad en esta materia” (p. 259).

¿Qué hace al chico vivir así a su padre? Entre otras muchas cosas, ver y vivir “la figura de un padre revirado”, con el añadido de ser “escritor”, amén de estar siempre en casa y “siempre aparte”, tan aparte que “jamás le había llevado a cuchos” (p.259). Pero hay más. La figura de su padre le recuerda una situación y vivencias negativas.

“Le repelía el contacto de aquellas manos morenas y huesudas, y el aire ascético que Martín había conservado en su madurez” (p. 259).

Esa imagen tenía para Pelé un recuerdo y experiencias colegiales negativas. Porque le recordaba a la imagen:

“de los peores curas del colegio, los que no hacían deporte y predicaban a gritos” (p.259).

¿Hay una proyección del escritor Pombo en la imagen de Pelé? Una aclaración. En los escritos novelados y cuentísticos de Pombo, en las numerosas entrevistas hechas al escritor en unos y otros medios de comunicación, no sale el papá para nada, sí su madre.

El segundo personaje que vive el sentimiento de culpa es María, la protagonista de la novela. Este personaje vive la culpa desde dos maneras. Una externa, en relación con el otro; la otra, en relación consigo misma. Por ejemplo, en cuanto a la primera, María está preocupada de su hermano porque ve el deterioro físico y, sobretodo, psíquico al que está llegando. Ese deterioro físico es visible el día en que viene de Londres, después de ser avisado de que su padre ha muerto. María y el chófer de la familia van a buscarlo al aeropuerto. La imagen que trae Gonzalo provoca en María rechazo, asco y culpa.

“María se sintió ridícula e indefinidamente culpable al no poder librarse mediante el afecto de aquella sensación de asco que le causaba su hermano. Atribuyó esta sensación de asco a su sensibilidad excitada de aquel momento” (p.227).

Y ese deterioro físico y psíquico es más visible todavía cuando la vida de Gonzalo ha derivado en el pensamiento circular, obsesión, celos, soledad, desafecto y odio. Después de sufrir un ataque de celos al ver que su sobrino Pelé se ha marcha con Vélez, su rival ante el joven, en el Ferrari, desarrolla una conducta de desequilibrado. María se percata de ello. En su conciencia surge la culpa.

“María se había sentido culpable de no ver lo que había tenido siempre ante los ojos, ahora también se sentía culpable de no ver lo que debía, algo evidente que debía estar viendo y que su conciencia no captaba” (p. 391).

Pero María no solo siente culpa por la situación de su hermano, sino también por formas de ser fruto de cierta *conciencia escrupulosa*. La situación es uno de los almuerzos de la familia. Cada comensal está en su puesto, menos Virginia. Todos conversan. Virginia hace su entrada triunfal en el comedor, femenina y seductora con su falda de cuero y su blusa elegante azul. Avisa el narrador que:

“La verdad es que la realidad patas arriba de Virginia no resultaba precisamente tranquilizadora y comprensible” (p.262).

Después de este aviso del narrador, el foco de la narración recae en María, la cual:

“se sintió de pronto culpable de una cierta frivolidad: aquel haberse dejado encantar de hacía un momento por la superficie dichosa de un almuerzo en familia. Era verdad que tenía que vigilarse esa tendencia, cada vez más pronunciada con los años, de detenerse entusiasmada en el instante feliz, en la coherencia y plenitud aparente de lo real, en la belleza instantánea del macizo de petunias blancas o de un chopo verde, altísimo, tintineando en el aire” (pp.262-63).

Otro de los personajes que vive el sentimiento de culpa es Virginia, un personaje peculiar. Ella misma se percibe como una mujer anormal. “No soy una mujer normal, como las otras, o como tú”. Además confiesa a María que no tiene sentimientos; por eso razón, un tanto confusa, confiesa que no sabe qué le pasa (p.91). Esa falta de sentimientos y esa rareza o anormalidad son bien manifiestas con Arriola. Después de pasar toda una noche con él por las calles y restaurantes de Madrid, amén de unas copas, el trato que le da es cruel: “¡Mequetrefe imbécil y mamón estúpido, vete a acostar a tu mamá” (p.89). En su piso y a solas consigo misma, siente, en un momento, el azote de la conciencia: “Soy muy cruel”,

“Era la cuarta vez que lo decía en media hora. Esta frase se había extendido por toda la conciencia de Virginia desde el momento en que, asomada a su extraña imagen reflejada en el espejo del tocador, lo había declarado...” (p.90).

Esa confesión de no ser una mujer normal, de tener una “extraña imagen”, se percibe en el sentimiento ambivalente que vive después de sentirse culpable por el cruel trato que ha dado a Arriola. Por una parte vive el “yo”, “yo soy muy cruel” como tal: crueldad. Y luego, por otra, llega a decir el na-

rrador, Virginia vivía la idea de ser cruel esa noche como “un alivio”, y sin culpabilidad. En concreto,

“La idea de ser cruel, que había sido como una melodía entrecortada durante casi toda la noche, ahora cambiaba de sentido: ahora era el mensaje, el recado, la noticia que traía: Virginia ya no se sentía culpable” (p.90).

Hay héroes que gestan mundos ficticios autónomos, y fruto de esa ficción, sus conciencias se manifiestan un tanto laxas. Esa laxitud es bien manifiesta ante el adulterio. Virginia y Martín el primer día en que consuman parcialmente el adulterio, Virginia, según indica el narrador omnisciente, “no tenía remordimientos” (p.318). Para más humor, afirma el narrador, la primera noche “creía que los tendría y se tomó un somnífero”. Con mucho más humor todavía, se indica que “el somnífero no hizo efecto”, en cambio, el “remordimiento ni hizo su aparición” (p.318). Virginia con una inmoralidad patente, indica el narrador, “se tentó el delito cometido sin sentir ni la más remota sensación”. No sabe decir, como dice San Pablo: “Mi conciencia no me reprocha nada, pero no por esto estoy justificado” (1Cor 4,4). Virginia, por tanto,

“Sentir, lo que se dice sentir, no sentía nada. Al fondo, muy al fondo, en ese límite lábil que separa lo real de lo irreal en nuestras vidas, había un remusgo de sentimiento de culpabilidad. [...] No se sentía. Ni llegaba a ser, estrictamente hablando, la voz de la conciencia. La voz de la conciencia le decía claramente a Virginia que jamás sería desleal a una amistad de toda la vida” (p.318).

Virginia olvida algo que ya San Juan dejó claro: “Quien afirme no tener ninguna culpa, se engaña a sí mismo, y la verdad no habita en él”.

Los héroes de Malraux no conocen ningún optimismo ateo y ninguna conciencia tranquila. Los héroes homosexuales pobianos se sumergen en las profundidades de la conciencia azotada por la culpa, el mal, hasta llegar en la angustiosa vivencia de un vivir sin significado, sin sentido. Gonzalo es uno de esos personajes homosexuales de Pombo que responde al perfil de un héroe culpabilizado. El héroe, y también el narrador, no recurren a la culpa tal cual, sin embargo, Gonzalo está atenazado por sentimientos de culpa que van desde el remordimiento roedor por íntimos fracasos personales hasta la sensación de ser indignos de consideración que no merece nada más que castigo y desprecio. Es un melancólico que se castiga a sí mismo, así como su autopunición preferida consiste en un incesante autoanálisis severísimo.

El sentimiento patológico de culpabilidad de Gonzalo, más o menos camuflado, está en relación con el pecado en sentido estricto moral-teológico,

y revela, además, un carácter egocéntrico. Gonzalo ha confesado numerosas veces su infelicidad ante su hermana María (cfr., p. 341). En una de ellas, confiesa a María que la falta de felicidad es una actitud pecaminosa.

“Y esta falta de felicidad es pecado, es la esencia de los pecaminoso y del pecado...” (p.341).

Gonzalo sufre por todo ello. Y traduce el sufrimiento y la culpa a ruido. Según indica a su hermana María, su alma clama en el desierto:

“Tú no oyes el ruido que yo oigo cuando tú te callas, los alaridos de mi alma” (p.341).

Este sentimiento de culpabilidad describe y manifiesta un enfermizo egocentrismo, una alienación y una falta de contacto con la realidad que caracterizan al *man* heideggeriano (el ser neutro e indefinido) arrojado al mundo. ¿Estamos ante una culpa existencial heideggeriana? Parece que sí. Gonzalo está frente a un gran vacío existencial que diría Frankl. Y entre otros aspectos de ese vacío y esa culpa, sobresale la inaceptación de la realidad, de su realidad incluida la propia culpa, que como afirmaba Santo Tomás de Aquino, la aceptación de las mismas calma la tristeza y el dolor, aun en medio de la adversidad. Ese encuentro con lo propio es el encuentro con la responsabilidad personal, y por medio de está, con la posibilidad de movilizar, en conciencia, la libertad, su libertad. Por no ejercerla, Gonzalo es el símbolo de fracaso. Un ser incapaz de encontrar su lugar en la vida y en la familia. Ha estado en Londres y no ha encontrado su lugar ni a gente. Está en Madrid y tampoco acaba de hacerlo. Gonzalo es como Caín, un personaje errabundo en busca de paz, sosiego y tierra donde morar. Quizás Gonzalo vaya buscando un reino que no sea de este mundo en el que pueda ser feliz. Mientras tanto, aquí, en la tierra, Gonzalo viene a ser como ese yo lírico de “Protocolos” en que confiesa: “Perdido estoy desde un principio /Nadie lo sabe aún...”⁹⁸.

7.4.2.10. La muerte y sus manifestaciones. “¿Qué es esa larga muerte que me aguarda?”.

La muerte es otro tema recurrente en la narrativa de Pombo. Ya se hace eco de ella en la poesía. En “Protocolos”, el poeta, a través de una pregunta retórica, pregunta: “¿Quiénes somos?”⁹⁹. Par después, en la “Primera variación”, hacerlo sobre la muerte: “¿Quién es o qué es / esa larga muerte

⁹⁸ Cfr. “Protocolos” en Pombo, Á., *Protocolos*, o.c., n° 3317, p.45, vv. 11-12.

⁹⁹ Cfr. “Variaciones”, en Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., n° 6950, v. 1, p. 83.

que me aguarda?”¹⁰⁰. Aquella firme opinión acerca de la muerte y recogida en “Protocolos” no ha cambiado: “Desde un principio es incompresible/ Cada terminación”¹⁰¹. La muerte esa así, como el hombre, puntual, imprevista, rápida, llana, callada. Pombo ya lo indica en “Protocolos”: “La muerte es como nosotros / Llana leve puntual como nosotros”¹⁰².

En medio de la desbordante alegría y del bien por doquier, sobre todo en la persona de María, que domina en la novela *El metro de platino iridiado*, la muerte aparece en dos ocasiones muy precisas, ocasiones relacionadas con la protagonista. En la primera, la muerte se lleva a su padre. Trunca su vida por medio de un infarto. En la segunda, se lleva consigo a su hijo Pelé, joven lleno de vida y de vitalidad, por causa de los celos de su tío. Con fondo del Salmo XIX de Quevedo: “[...] oh muerte, / pues con callado pie todo lo igualas!”¹⁰³, en *Relatos sobre la falta de sustancia*, el novelista recuerda cómo la muerte iguala a todos y todo: mayores y pequeños, hombres, pájaros, peces y aves. Por tanto, en la novela *El metro de platino iridiado* el lector encuentra muerte natural y muerte trágica. Al final de la novela, todo vuelve a su sitio, y cada uno espera a que venga la muerte, silente, sencilla, en sus respectivos mundos.

Las dos vidas rotas por la muerte, tiene como víctimas a dos figuras secundarias: abuelo y nieto. Representan el final de una vida hecha, lograda, y el principio de una vida por hacer todavía. En el primer caso, la muerte se toma como “natural cosa”, trance forzoso para todo el que nace y por nacer, sin que despierte protesta alguna. Como bien se dice en *El libro del buen amor*: “Como es natural cosa el nasçer e el morir, (943)”¹⁰⁴. En la segunda, las reacciones son diversas. María la toma con abnegación, no su esposo, pues ve esa muerte injusta, sobre todo después de enterarse cómo ha venido.

7.4.2.10.1. La muerte natural.

Hablar de la muerte es algo delicado y complejo, a la vez que simple, es el final ineludible de la vida. “Es un seceso inexorable, increíble, inescrutable, pero tremendamente cierto”¹⁰⁵ indica el escritor. Pombo afronta el tema de la muerte, tema por antonomasia, con serenidad, con miedo, y sin

¹⁰⁰ Ibid, o. c., p. 91.

¹⁰¹ Cfr., “Protocolos”, en Pombo, Á., *Protocolos*, o.c., n° 2312, vv. 26 y 27, p.39.

¹⁰² Ibid, o. c., n° 6445, vv. 1-2, p.77.

¹⁰³ Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, edi. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1980, vv. 3-4, p. 73.

¹⁰⁴ Usamos la edición de Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *El libro del buen amor*, Edi. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992, p.228.

¹⁰⁵ Pilar Urbano entrevista a Álvaro Pombo en “La verdad es hoy un valor en baja”, 26/08/2012, p.7. <http://www.intereconomia.com/noticias-gaceta/cultura/strong%E2%80%9C-verdad-hoy-un-valor-baja%E2%80%9Dstrong-20120826>, consultado el 30/03/2013. A partir de ahora, aparecerá como Pilar Urbano 2012.

quitar ni un ápice de certeza. “La clave más importante de la vida es la muerte”, confiesa Pombo¹⁰⁶. La toma de conciencia de la muerte puede ser considerada como una crisis en la vida de las personas. De esta manera, el hombre va descubriendo *la verdad del hombre*.

Esta toma de conciencia con la muerte y con la verdad del hombre pasó en La Moraleja aquel verano en el que cambió todo, para todos, de un instante a otro, no por cumplir Pelé los quince años, sino porque la vida del abuelo se paró. La muerte se hizo presente en aquella Arcadía feliz. Aquél Edén quedó paralizado por la muerte. Ya no fue igual todo. Con la muerte, las cosas quedan sin acabar, las relaciones se parten, las tareas quedan inconclusas. Según escribe el poeta en *Protocolos*, la muerte es rápida, limpia y firme, silente y dulce, definitiva y clara. La muerte es:

*“Llana leve puntual como nosotros. Deja sin acabar la cosas y los árboles frutales”*¹⁰⁷.

Y en la “Trigésima variación”, Pombo advierte: “Mirada que contenía el mundo se desprendió del mundo (toda muerte fue dulce)”¹⁰⁸. En La Moraleja, la mirada del abuelo quedó también desprendida del mundo, de su mundo, para fijarse en el horizonte. Con esta dulzura y serenidad se va el abuelo.

“El corazón del abuelo se había parado como se quiebra una ramita seca al pasar, sin fijarnos” (p.225).

La muerte provoca angustia: “Pelé aguantó pálido y sin llorar junto a su abuelo” (p.225), sin embargo, Pombo deja una pequeña puerta abierta, en la conciencia, al humor. El poeta/novelistas es capaz de tomar la gravedad de la muerte muy en broma. La vertiente humorística y desafiante queda de manifiesto en *Protocolos* cuando la voz de poeta advierte con humor:

*“Hermanos [...] Hay que ir descalzos / A la muerte / como se viene de la playa. [...] Hay que ir descalzos como se va a las islas / de bajamar”*¹⁰⁹

Pues bien. Esa vertiente humorística también queda patente en *El metro de platino iridiado*. El abuelo va a la muerte como quien va a la playa, con amor y con humor. Ese ir descalzos hacia la muerte como si se fuera

¹⁰⁶ Pilar Urbano, 2012, o. c., p.7.

¹⁰⁷ “Protocolos” en Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., n° 6445, vv. 2-4, p.77.

¹⁰⁸ “Variaciones”, en Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., p.127.

¹⁰⁹ “Protocolos” en Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., n° 6748, vv. 5-7. 20-21, p.81.

a la playa, en bañador, a tomando el sol, queda reflejado en el jardín de La Moraleja. El abuelo y el nieto bajan a tomar el sol y a bañarse a la piscina. Pelé gustaba presumir de buen nadador y buceador ante el abuelo. Éste gustaba instalarse allí en

“una tumbona de respaldo recto, con una mesita y los periódicos, en pantalón corto y camisa de colores vivos y un sombrerito blanco en la cabeza” (p.224).

Ante el sol y su envolvente calor, “el abuelo descansaba con la cabeza echada hacia atrás”, en el silencio, en el calor del medio día, el corazón del anciano dejó de latir. Y el abuelo se sumergió definitivamente en los brazos eternos de la muerte, igual que su nieto, antes, se ha sumergido en las frescas y envolventes aguas de la piscina de la casa.

“Cuando se acercó a él aún chorreando agua, con el calor eufórico del sol, creciendo ya por la nuca, los hombros y la espalda, vio Pelé que su abuelo estaba muerto” (p.224).

La muerte dividió desde entonces en dos partes la vida de todos los moradores. La muerte situó a cada uno, y sobre todo a María,

“al final y al otro lado de la primera parte de su experiencia de mujer casada, poniendo término a lo que, con todas las dificultades y a la vista de lo que siguió, María llegaría a considerar que había sido un periodo muy fácil de su vida” (pp.223-224).

La muerte se lleva la vida, pero la construcción del sujeto perdura siempre hasta después de la muerte. Ésta es la experiencia de Pelé ante la muerte del abuelo. Descubre la importancia que el abuelo ha tenido en su vida. Pelé:

“[...] se echó a llorar en un rincón de la sala cuando llegó su madre, al acordarse de todo lo que había sido para él, durante toda su vida, el abuelito” (p.225).

La presencia de la muerte lleva al hombre a enfrentarse a su propia responsabilidad, que es hacer de la vida el sentido mismo de la existencia. En cuanto se acepta esto, así como la posibilidad de morir, todo ello se traduce al amor, amar más, a querer y a recordar.

7.4.2.10.2. La muerte trágica.

El Romancero español recoge romances en que la muerte hace presencia por causa del amor, del enamoramiento y de los efectos del amor en los amantes: los celos. Así reza uno de ellos:

*“Herido está don Tristán
de una muy mala lanzada,
diéresela el rey su tío
por celos que de el cataba;
[...]”¹¹⁰.*

De esta guisa, en la novela que nos ocupa, también se podría afirmar algo parecido al romance. Herido está don Gonzalo, el hermano de María, de una mala lanzada, se la dio el sobrino Pelé, por celos que le tenía. Esta es la situación de Gonzalo, otro de los personajes de la novela, el homosexual de toda novela pombiana.

El enfoque trágico de la muerte es otra manera de reaccionar ante la muerte inevitable, por otra parte, tan ampliamente recogida por la literatura occidental. Pombo ha recurrido a este tema en gran parte de su novela. En *El parecido*, Jaime Vidal muere estrellado contra un muro, su tío Gonzalo es asesinado por unos delincuentes cuando llevaba la pena por la muerte del sobrino por las calles de Letona. Tía Eugenia se suicida en *El héroe de las mansardas de Mansard*, como lo hace Pancho –*El hijo adoptivo*– y Gonzalo Ortega en *Los delitos insignificantes*, al precipitarse al vacío desde la terraza de su piso. Pombo parece subrayar con esa forma de muerte tan peculiar que la vida humana tiene una inexcusable finitud.

Si comparamos a dos personajes literarios: Gonzalo (*El metro de platino iridiado*) con Calixto (*La Celestina*), percibimos cierta similitud¹¹¹. Gonzalo es un personaje enamorado pasionalmente de su sobrino Pelé. Calixto de Melibea. Éste se presenta en la novela de *La Celestina* como un personaje destemplado, discorde, fuera de sí, como alguien para quien se ha roto toda armonía. El amor le trae pensamientos tristes, a la vez que se encierra en su habitación, como enfermo; está enfermo de amor. Aquél, por su parte, hace lo mismo: destemplado, discorde, fuera de sí. También en su vida se ha roto la armonía. Le invade la enfermedad de la soledad, el egoísmo, el ensimismamiento y los celos; éstos le hacían estar fuera de sí. Vélez el día de autos lo había reconocido: “Se había vuelto imposible, casi intratable” (p.297). En

¹¹⁰ Menéndez Pidal, R., *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, col. Austral, 15ª edic., 1965, p. 54.

¹¹¹ Tenemos presente el trabajo de Herrera, M., “La concepción del tiempo, el destino y la muerte en *La Celestina*: ¿transición u originalidad”, en *Gamma* (abril de 2004)81-96.
<http://www.docstoc.com/docs/20623932/La-concepcin-del-tiempo-el-destino-y-la-muerte>, consultado el 3 de abril de 2013.

ese estado, la tragedia se consuma. La atmósfera de la tragedia es narrada por el narrador omnisciente. Gonzalo “les vio venir paseando desde la ventana de su cuarto” (soledad), les vio reírse, hablar mucho; gozan de la vida (felicidad). Una visión realista de la vida, la de Vélez, frente a la visión irreal de la vida de Gonzalo. Vélez parece que se adhiere al *carpe diem*. “Se estaban riendo de él. Se reían de él” (trastorno psicótico). Este pensamiento origina otros distorsionados: “Eran amantes” (p.297). Pero lo peor, lo que no soporta Gonzalo es la combinación felicidad con el amor. Su *secreto dolor* le hace ver lo que no hay ni es. Y con pasión reacciona.

“Eran amantes y les daba igual. Eran felices y les daba igual. Hacían buena pareja” (p.297).

En tanto en cuanto va desarrollándose la trama, en Gonzalo se ha ido manifestando cada vez la pasión amorosa –de fundamento clásico– como *hybris*. Gonzalo ya no oye los consejos de la razón. Es un personaje presa de su desmesura. Esa situación lleva a causalidades imprevistas, como ya lo advierte Pármeno a su amo Calisto: “que nunca yerro vino desacompañado”¹¹². Así, Gonzalo actúa con desmesura y con consecuencias trágicas. La concatenación de la causalidad se vertebra como resultado de la voluntad egoísta y del ensimismamiento patológico del personaje Gonzalo. En este aspecto, Pombo subraya las consecuencias de las pasiones humanas en el tejido de los hilos del destino. Creemos que Pombo tiene presente la íntima relación existente entre carácter y destino, postulado por la novela del siglo XIX, después por el psicoanálisis.

El día de la tragedia, al ver lo que hacían (estar juntos) y cómo lo hacían (alegría), salió como un loco de su habitación, y

“golpeó a Vélez en la cara con la mano abierta, volvió a pegarle” (p.398).

Hubo intercambios de fuerzas. Gonzalo, presa de ese fuego escondido que diría Celestina, siguió pegando a Vélez, éste no se defendía. En el fragor del combate, los rivales luchan cuerpo a cuerpo. Pelé se interpuso entre los dos, Vélez y su tío, como mediador. Y como la pasión tiene ojos pero no ve, la tragedia se consuma.

“Pelé estaba al borde de la piscina. Gonzalito dio un paso adelante y le empujó en el pecho con la mano derecha. Pelé bailoteó un instante en el borde y cayó a la piscina. Un solo trompazo, muy violento. Y silencio absoluto. Gonzalito se asomó y vio a Pelé boca arriba con la cabeza torcida hacia un lado” (p.398).

¹¹² Fernando de Rojas, *La Celestina*, edi. Bruno Mario Damiani, Madrid, Cátedra, 1980, acto II, p. 96.

Muerte limpia: “un solo trompazo”, silenciosa: “silencio absoluto”, pero presenta con toda su fuerza: “la cabeza torcida”. Ya lo advierte el poeta: solo el hombre sabe de la muerte, por eso ha de ir tranquilo. A la muerte:

“[...] le faltan/ las comas y las haches/ los loros las señoras/ los puntos cardinales”¹¹³.

Gonzalo, con su acción, ha destruido la armonía de la vida y de la muerte. A la vez, la muerte, no borra ese estado corrosivo que es el odio. Gonzalo lo sabe. En la variación nº 6465, Pombo advierte:

“Todavía en la muerte/ se consume el odio sin concepto/ y el amor se borra de los labios...”¹¹⁴.

Jorge Manrique, en sus famosas *Coplas* por la muerte de su padre, indica que la vida es como un río que desemboca en el mar (muerte). Allí van todos: “[...] los ríos caudales, / allí los otros medianos / y más chicos”. La muerte viene a buscar al que va a morir. En *El metro de platino iridiado* vemos cierta similitud. Pelé, antes de que la muerte se lo lleve, iba comentando a Vélez:

“que ese próximo verano se iba a ir con otros del colegio a hacer pesca submarina en Menorca. Le encantaba bucear...” (p.397).

Un tiempo antes la muerte se había llevado al abuelo (*río caudal*), ahora, la muerte se lleva a Pelé (*río más chico*). Como ya advierte en *Relatos sobre la falta de sustancia*, con terror, la muerte iguala a todos los hombres, perros, pájaros, peces y moscas. Según esto, interpretamos que Pombo quiere decir que la muerte llama a todos a su seno, tanto los que tienen la vida hecha como los que la tienen por hacer. El tiempo se va para todos y hay que aprovecharlo. Y a la vez, como bien ha sabido aprender de su poeta favorito, R. M. Rilke, en la muerte hay una suerte de llamada a una misión de vida que sería ineludible: el amor a los otros y el amar las cosas y, a través de la palabra, eternizarlas¹¹⁵. Rilke reprocha a Kalckreuth en el *Réquiem para el Poeta Wolf von Kalckreuth*, el no haber reconocido en la tierra la posibilidad de la alegría, la que a veces se esconde detrás de los insabores diarios. No ha sabido esperar el momento en que el sufrimiento se invierte, dando paso al consuelo y aún a la felicidad:

“Lo que no esperaste fue que el peso

¹¹³ “Variaciones”, en Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., nº 6748, p.81.

¹¹⁴ Iben, o. c., nº 6465, p.77.

¹¹⁵ Seguimos el trabajo de Dörr Zegers, O., “La muerte y el suicidio en la poesía de R. M. Rilke”, en *Acta Bioethica*, año VI, nº1 (2000)115-121. <http://www.scielo.cl/pdf/abioeth/v6n1/art09.pdf>. Aparecerá como Dörr, 2000.

*se hiciese del todo insoportable: es entonces
cuando éste
se invierte de repente y es tan pesado por
ser tan verdadero.
Ves, éste fue quizás tu momento más cercano;
tal vez él se acomodaba la guirnalda en
el cabello
ante la puerta que tú le cerraste bruscamente”¹¹⁶.*

Creemos que la lección de Pombo ante la muerte de Pelé es semejante a la advertencia de Rilke. Gonzalo no ha sabido esperar, soportar y llevar con dignidad esa pasión desmesurada por su sobrino. El mal está en eso: en no afrontar la situación, aguantar y vivir con ese dolor secreto, y evitar caer en la deriva que ha tomado no controlar tal pasión. Su hermana María, había enseñado a su sobrino algo parecido a lo afirmado por Rilke:

“que los valientes se quedan y no escapan. [...] en quedarse y en aguantar como se pueda, aunque sea temblando, hay un poder que puede por encima de cualquier victoria...” (p. 281).

Entendemos que Pombo, como Rilke, diga que hay que aprender a esperar y, en la espera, aprender a morir, como lo hizo su padre y abuelo de Pelé. Aprender a vivir con lo que uno es, y desde lo que es, sacar sentido a la vida. Y llegar al final de la vida, como lo hizo su padre, con una muerte noble, con la satisfacción de una vida realizada. Una muerte en que el azar no tome parte, sino el devenir de la vida, para llegar al final de ella feliz, como su padre, que parte viendo al nieto disfrutar en la piscina en el calor de la mañana.

7.4.2.11. ¿Qué es *El metro de platino iridiado*?

Con esta novela, Pombo entra en una nueva fase de su novelística. Ahora empieza el tema del bien; la poética del bien, y con él, la narrativa de la sustancia o la religación, según el autor.

Los lectores se encuentran otra vez ante una novela urbana: Madrid. Ya no es Londres o el Norte de España; ahora, el lugar de la trama es Madrid, semejante a la novela anterior, *Los delitos insignificantes*, otra de las novelas urbanas que cierra el ciclo de la insustancia. También en lo referente a la temporalidad, hay más realismo que en las anteriores, sobre todo a *El hijo adoptivo* y *El parecido*.

El metro de platino iridiado es una reflexión sobre el bien y cómo se puede hacer evidente hoy, en una sociedad líquida e insustancial, ese valor.

¹¹⁶ Dörr, 2000, p. 120

En la novela transversa una pregunta: ¿Es posible hacer el bien hoy en un mundo tan desnortado? Según el autor, Pombo, sí; es posible e incluso beneficioso. Para ello toma una serie de personajes, del bien, María, y del mal, Virginia, Gonzalo y Martín. María es una mujer sencilla, a pesar de pertenecer a una familia bien. Persona educada en unos valores cristianos que trata de articular en su vida diaria, con su marido, Martín, e inculcar a su hijo Pelé. Es la heroína en la sencillez, en la cotidianidad y en la realidad. Su heroísmo consiste en ir viviendo día a día y convertir ese día en algo con sustancia. María está caracterizada por unos valores: la fe, la esperanza y la caridad, amén de la fortaleza, la paciencia, el servicio, la dedicación, la comprensión. Valores concomitantes con lo religioso. María es además una persona religiosa. Es una *beata mulier*. Es la síntesis de Luzmila, protagonista del cuento homónimo: “Luzmila” –*Relatos sobre la falta de sustancia*–, y de Rosa –en la novela *El parecido*–, personajes buenos. María es hija, esposa de Martín, madre de Pelé, hermana de Gonzalo y amiga de Virginia en la novela. Representa esos roles con dignidad. Es el metro oro donde todos se miden, el punto del equilibrio entre todos los demás. Con buen talante y personalidad, es una heroína abnegada, comprensiva y generosa, frente a la incompreensión, la falta de generosidad y la carencia de abnegación de los otros: el hermano, el marido y la amiga. María es el símbolo, desarrollado por Pombo, del sacrificio moral en aras de la felicidad del próximo, en aras de la poquimidad.

María es el personaje que triunfa sobre la irrealidad y la insustancialidad. El lema de María queda bien patente cuando indica a su hijo algo muy claro: Que “los valientes se quedan y no escapan” (p.281). Es decir, a partir de ahora, los nuevos personajes estarán caracterizados por la religación con la realidad, a la que harán frente sea bueno o malo lo que les ofrezca. En la segunda parte de la novela, María se enfrenta al infierno sartreano de los otros. Ella es capaz de someterse a lo que la realidad le ofrece sin transformarla, haciéndole frente. Como le indica su marido, “si algo eres, es ser fiel” (p.428). María, además, no solo lucha por una realidad más clara y real, sino también por mantener lo esencial ante la amenaza de la apariencia (Weaver, p. 99).

Sin embargo, todavía queda algún que otro personaje que se refugia en la irrealidad para poder soportar tanta realidad. Martín, Virginia y Gonzalos son los representantes de la irrealidad, de la insustancialidad; son los fabuladores de antaño. El primero es un escritor de novelas, con una postura existencia un tanto progre que sobrelleva en su hombro, como puede, la cruz de las contradicciones ideológicas y afectivas. Virginia es la mujer superficial, acosada por esos miedos irracionales que le llevan a un devenir intrascendente y erróneo. Es la representante de la banalidad del mal actual. Virginia es la representación del mal a través de esos avatares pequeños, pero

malos. Todo aquél que entra en contacto con ella acaba enmarañándose en sus aventuras folletinescas. Virginia traiciona a María porque se distancia de ella. No sabe tratarla como tal.

Gonzalo es el símbolo del fracaso, sin sentido en la vida y vacío existencial (Frankl), que vaga de Londres a Madrid sin un horizonte. No llega a encontrar ni puesto ni cometido en la vida. Gonzalo es el homosexual de toda novela pombiana. Homosexual de compleja conciencia, torturada y conflictiva, enfermo de los nervios, que no afronta su realidad y lucha por ser feliz. Se abandona a sí mismo en un ensimismamiento que le lleva a la deriva. Tal es así que su comportamiento es inconexo, trivial e intrascendente comportamiento externo. Un ejemplo son los celos de su sobrino que le llevan a la muerte.

Sus vidas son un *via crucis* pues están gestadas en mundos ficticios que les llevan al mal. Los tres son los representantes más genuinos de la banalidad de la vida (Virginia), de falta de ser (Gonzalo), de egoísmo y de compromiso consigo y con los demás (Martín). Los tres son ejemplos también de una falta de comunicación, representantes del hombre lábil postmoderno. Muchos de sus diálogos son monólogos. Por ejemplo, Martín se va distanciando de su esposa y se va acercando cada día más hacia el personaje creado por él de su novela.

La novela *El metro de platino iridiado* es una plasmación de la realidad humana por parte de Pombo, a través de un análisis escrupuloso, de cómo el ser humano es presa de una serie de ambiciones individuales, así como de múltiples frustraciones, aspectos que acreditan la condición de fracaso o de resignación.

Por tanto, la novela que nos ocupa es algo más que una novela, es como un tratado moral en el que Pombo, a modo de *exempla*, desarrolla un sistema de valores con fondo cristiano, presidido por la caridad, por el servicio, por la fortaleza, por el valor y comprensión del otro, a la manera del pensamiento de Levinas. Hay un pensamiento que se traduce a un imperativo moral: llega a ser el que se es. Gonzalo no desarrolla su ser por miedo, etc. No ha sabido conciliar orientación sexual con relación y amor con el otro, por eso es castigado, justicia poética, al ensimismamiento, a la soledad, a la infelicidad. No ha sabido ser homosexual.

7.4.3. *Donde las mujeres* (1996)

7.4.3.1. Introducción.

Cuando en 1977 Pombo publicó esos extravagantes y, a la vez, sorprendentes *Relatos sobre la falta de sustancia* pocos críticos y empresarios del mundo literario hispánico apostaron por él. Esa “falta de sustancia” no solo les desconcertó, sino también, no cuajaba bien en el criterio comercial y en el crítico de sus intereses literarios. Porque parecía que llevar la sustancia a la narración parecía un exceso. Pombo es así de excesivo. En cualquier caso, es un escritor raro para unos y otros. El secretario de la Academia, Domingo Induráin, lo definió como “un autor más valorado por otros escritores que por la gente de la calle, y especialmente preocupado por los aspectos formales de su obra de una manera casi religiosa”¹. Y Domingo Ródenas entiende que la novela de Álvaro Pombo es muy conceptual a la manera de Iris Murdoch, Lessing o Sartre². Así que entre hoz y coz, Pombo se ha hecho un hueco con voz propia en el mundo literario internacional.

La literatura, la ficción, es un modo específico, incomparable, de desvelar ciertos aspectos de la realidad. La narrativa pombiana constituye una prueba de la artificialidad de las fronteras literarias. La prosa es heterogénea, unas veces es intimista, otras postmoderna, alguna que otra histórica en una línea continua de narrar. Todo ello convierte a Pombo en un autor complejo de definir y muy singular, tanto que está presente en la narrativa de una u otra forma a la manera de Alfred Hitchcock en sus películas³. Él se defiende indicando que una de sus preocupaciones narrativas es la forma, los recursos estilísticos, el cómo. La cuestión es unificar ambas cosas. Por otra parte, habría que añadir que su narrativa es muy anglosajona, amén de residir en Londres un tiempo, once años (de 1966 a 1977), está muy cercano a la narrativa de G. Eliot y H. James, sin olvidar a su predilecta I. Murdoch. Algún crítico se ha atrevido a relacionarlo con M. Proust⁴.

¹Cfr., http://elpais.com/diario/2002/12/20/cultura/1040338801_850215.html. Algo debe de haber en su narrativa, pues en un texto de literatura del año 2011: AA.VV., *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*, Zaragoza, PUZ, 2011, en los diversos trabajos, tanto de especialistas de la literatura: Santos Alonso, J. M., Pozuelo Yvancos, F. Valls, como de otros estudiosos de la literatura de distintas Universidades nacionales y extranjeras, no se hace ninguna referencia ni a la narrativa ni a la cuentística de A. Pombo. Nos ha llamado también la atención que en los 92 títulos de esa colección: “Humanidades”, a la que pertenece la edición citada, no haya referencia alguna a la poética del Autor.

² Cfr., http://www.paralelosur.com/revista/revista_entrevistas_016.htm

³ Yo he hablado muchísimo de mí mismo en mis obras, pero usándome como material para la invención del Yo y de los otros yoes de las novelas. Así como hay autores que hablan de mundos exteriores yo siempre he contado un mundo interior,

http://elpais.com/diario/2002/08/24/babelia/1030145950_850215.html

⁴ Cfr. Marco, J., ABC literario, 24 de mayo de 1996, p.11.

"Donde las mujeres"⁵ es una notable novela; es un libro sobre la mal-
dad, o si se quiere, un libro sobre el bien y el mal. A juicio de su autor: mi
novela mejor construida indicaba en una de las múltiples entrevistas⁶. La
novela tuvo una espléndida recepción en el mundo literario. De "novelón"
calificaba a la novela Carmen Martín Gaité el día de la presentación. Es "la
mejor [novela] de don Álvaro, en la línea de *El héroe de las mansardas de
Mansard*, o el *Metro de platino iridiado*" indicaba. Y Alejandro Gándara la
vio como una estupenda novela el día en que fue presentada en sociedad de-
lante de su autor: Pombo⁷. La novela fue publicada en 1996, en la Editorial
Anagrama. Pombo tenía sesenta años, y en su haber, casi veinticinco años
escribiendo, tenía ya una larga lista de publicaciones de novela (siete)⁸, poe-
sía (cuatro)⁹ y cuento (uno)¹⁰. Muchas de sus obras han sido premiadas, en
concreto, ésta que nos ocupa, fue distinguida por su calidad con el Premio
Nacional de Narrativa¹¹, Premio Ciudad de Barcelona, y fue Finalista al
Premio Europeo de Literatura Aristeion.

Dejamos la introducción y nos adentramos en el mundo de la crítica
literaria y la novela.

7.4.3.2. La crítica literaria y la novela.

La obra narrativa de Pombo ha sido ya objeto de atención por parte de
numerosos críticos, tanto del mundo universitario: D. Rodenas de Moya, J.
A. Masoliver Ródenas, W. J. Weaver, Martínez Expósito, entre otros, como
de la prensa diaria en sus apartados literarios. En su mayor parte, han sido
en los estudios universitarios donde se han realizado reflexiones de corte
literario que han permitido caracterizar la obra literaria de Pombo como

⁵ El título inicial, según nos revela el propio autor, Pombo, era: *La propietaria del significado perfec-
to*, título que fue cambiado por el actual, *Donde las mujeres*, por el director de la Editorial Anagrama,
J. Herralde. Cfr., Ródenas de Moya, D., "Álvaro Pombo. Una ética del cuidado", en *Quimera*, nº 209
(diciembre, 2001)16a.

⁶ Indica el autor: "'Donde las mujeres' es mi novela mejor construida, sí. A mí también me gusta
mucho esa novela, pero me resulta muy difícil afirmar. Se puede distinguir entre novelas bien cons-
truidas y otras más arriesgadas u originales, como 'La aparición del eterno femenino contada por su
majestad el Rey'. A mí me divirtió mucho escribir, por ejemplo, 'La cuadratura del círculo', que es
una novela de transfondo histórico. Tengo rachas, pasa de una a otra",cfr.,
<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2006/01/1856/>

⁷ Cfr., http://elpais.com/diario/1996/05/16/cultura/832197602_850215.html

⁸*El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de Mansard*(1983), *El hijo adoptivo* (1984), *Los delitos
insignificantes* (1986), *El metro de platino iridiado* (1991) novela que empieza nuevo ciclo narrativo,
Aparición del eterno femenino contado por S. M. el rey (1993), *Telepena de Celia Cecilia Villalo-
bo*(1995).

⁹*Protocolos*(1973), *Variaciones* (1978), *Hacia una constitución poética del año en curso* (1980), *Proto-
colos para la rehabilitación del firmamento* (1992).

¹⁰ Doce cuentos recogidos en la edición: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977).

¹¹ El jurado que la valoró estaba presidido por Fernando R. Lafuente, director general del Libro y
compuesto por: María de Vega, Constantino García, Carlos Otegi, Biel Mesquida, Santos Alonso, Juan
Mollá, Antonio Prieto, Luis Miguel García Jambrina, Encarna Castejón, Rosa Mora y Manuel Rivas,
ABC, martes 21-10-97, p.57.

“narrativa de la sustancia” (W. J. Weaver)¹² y, habría que añadir algo más, una narrativa en la que el tema homosexual es una constante¹³. En la línea de la sustancia, concepto muy filosófico, se distinguen dos etapas o ciclos en boca del propio Pombo: el primero, termina con *Los delitos insignificantes* (1986), y un segundo, llamado el “ciclo de la realidad” (Pombo)¹⁴ o también llamado el ciclo de la sustancialidad o religación, ciclo que empieza con *El metro de platino iridiado* (1991) y termina con *Una ventana al norte* (2004).

Y en relación con el tema que nos ocupa, el bien y el mal, hay relación entre el primer ciclo y el segundo, pues en ambos aparece el tema de qué es ser bueno y qué no es serlo. Estos temas ya aparecen en la primera colección de cuentos: *Relatos sobre la falta de sustancia*, en concreto en el cuento “Luzmila”, donde aparece la bondad inconsciente, sigue en las novelas de la insustancia, y está presente en las novelas de la sustancia. Tema muy presente, por cierto, en la novela que vamos a trabajar: *Donde las mujeres*. Las líneas actitudinales de acción de los personajes de la novela siguen en la idea, a juicio del propio Pombo, de la banalidad del mal de Hanna Arendt¹⁵.

La crítica¹⁶ periodística está formada por críticos literarios de distintos diarios nacionales: *El País*, *Babelia*, el diario *El Mundo*, en *La Esfera de los libros*, el diario *Egin* en el apartado *Kultura eta Ikuskarial* y el diario *ABC* en el apartado *Cultural*. Hay críticos como Ignacio Echevarría (*El País*), A. Okariz (*Egin*), Joaquín Marco (*ABC*), que hacen su trabajo en algunos de los periódicos mentados. Los hay también profesores universitarios como Santos Sanz Villanueva y J. A. Marina, que hacen la reseña de la novela en el diario *El Mundo*¹⁷. Por otra parte está la crítica académica. En ella encontramos al profesor Juan Antonio Masoliver Ródenas hace la reseña de la novela en la revista especializada, *Ínsula*¹⁸. El otro crítico académico es el profesor de literatura, Dr. A. Martínez Expósito, que hace una reflexión acerca de la “homofobia”, entre otras novelas, en la novela que nos ocupa: *Donde las mujeres*.

¹² Cfr. *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, Lewiston, N. Y., Edwin Mellen Press, 2003; también, “Novelas sobre la falta de sustancia: *El metro de platino iridiado* de Álvaro Pombo y sus fabulaciones”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. XLVII, n° 1 (junio de 1994) 194-209.

¹³ Martínez Expósito denuncia que la crítica pombiana ha caído en un reduccionismo en relación con el tema de la homosexualidad. Algunos críticos han calificado de “mera anécdota argumental” a una constante. El crítico cree que “el problema” de ese reduccionismo reside en que “una parte de la crítica ha limitado sus esfuerzos hermenéuticos a una enumeración de <temas> y ha preferido centrarse en los valores lingüísticos de su prosa y en la elaboración conceptual de su discurso filosófico; aspecto éstos que no por esenciales dejan de ofrecer sólo una visión parcial de Pombo”, en *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <queer>*, Barcelona, Ed. Laertes, 2004, p.181.

¹⁴ Cfr. Ródenas de Moya, 2001, o. c., p.15c.

¹⁵ Ibid, o. c., p.16a.

¹⁶ Los datos los tomamos de Ródenas de Moya, D., y Jornet, A., “Bibliografía” en *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2007, p. 199.

¹⁷ Cfr. “Melodrama y reflexión moral”, *El Mundo. La Esfera de los libros*, 25 de mayo de 1996, p. 13; y “Álvaro Pombo se alza con el Premio Nacional de Narrativa”, *El Mundo*, 21 de octubre de 1997, p. 55; en cuanto a Marina, “Un desembarco”, *El Mundo. La Esfera de los libros*, 25 de mayo de 1996, p.13.

¹⁸ N° 606 (junio de 1977)20-22.

Nosotros acotaremos nuestra visión y nos fijaremos tanto en la crítica periodística como en la crítica académica. Y lo haremos en cuatro de los críticos anteriores mentados, en sus reseñas y artículos. A saber. El primero es Joaquín Marco, el segundo, J. A. Masoliver Ródenas, el tercero W. J. Weaver, y finalmente, el cuarto, en A. Martínez Expósito.

Joaquín Marco¹⁹ hace una reseña muy positiva de la novela. El crítico la termina, recurriendo a una serie de adjetivos que, entendemos, así lo expresan. La novela, a juicio del crítico, es “feliz” en los diálogos, “cuidada” en las descripciones, “atenta” en los retratos y “audaz” en el mensaje moral. Termina la reseña con este aserto: “debe entenderse [creemos que es la novela] como la mejor de las intencionadas novelas de Álvaro Pombo”²⁰. Para el crítico, esta novela “reúne las mejores cualidades” del poeta-novelistas que, además de ser santanderino, es el más “británico, en espíritu, de nuestros narradores”²¹. ¿Qué aspectos hace buena a la novela a juicio del crítico?

Según el crítico, una de las cualidades de la narración está en la voz narradora que “evoluciona a lo largo del relato”. El lector se encuentra con una voz impostada femenina, “incluso feminista” con “marcados ribetes de encubierta misoginia” (p.11a). Voz en primera persona. La evolución de la protagonista, una mujer, joven, narra desde que ella tenía catorce años hasta los veintisiete. Hay una “progresiva transformación” psicológica.

La novela, como otras muchas de Pombo, se desarrolla en dos planos: uno, el plano, dicho por Violeta, de los sentimientos: “No tenemos sentimientos”; el otro, el plano de los modos de comportamiento: “tenemos una cosa que es casi mejor en realidad: modales. Eso es lo que tenemos”.

En cuanto a los personajes, para el crítico la figura de tía Lucía es más importante que la figura de la narradora. ¿Por qué? Esta mujer responde a la “más elaborada construcción” de la novela. En ella, Pombo, ha plasmado los recursos “malignos del melodrama de Hollywood” (p. 11a). Sin embargo, la figura de la narradora queda como ejemplo de personaje que evoluciona. Esa situación, Pombo la muestra, entre ironía y humor, abundantes, en que la protagonista es capaz de decir no a su situación. La protagonista se salva, salvando sus circunstancias, una idea ortegiana, asimilada por Pombo, después. Esta acción evolutiva, Marco la entiende como un “efecto moral” en la novela por parte del autor (p. 11c).

El crítico ve otras razones interesantes para evaluarla como positiva. Esas razones están en las “abundantes reflexiones” filosóficas, en los “ingeniosos diálogos”, en la belleza paisajística, muy abundante la lluvia, por cierto, la “fugacidad de la apariencia” y la narración de la “decrepitud final”. To-

¹⁹ Cfr., ABC Cultural, 24/05/96, p.11

²⁰ Marco, J., o. c., p. 11.

²¹ Ibidem.

do ello es muy revelador. Pero va más allá, a juicio del crítico. Marco ve en Pombo una búsqueda de un “sentido trascendente” (p. 11c).

Finalmente un aspecto negativo en la novela. A juicio del crítico, la novela *Donde las mujeres* tiene ciertos tintes de folletín. “[U]na trama de condición claramente folletinesca” (p. 11a).

El crítico J. A. Masoliver Ródenas²² hace una reflexión sobre la narrativa de Pombo, para llegar, después, a la novela *Donde las mujeres*. El crítico sigue defendiendo que Pombo apoya su narración, “su mundo narrativo”, en la experiencia personal (p.326). La infancia, con Santander a la cabeza, y todo un *locus* muy familiar: tías extravagantes (tía Eugenia, tía Lucía, etc.), niños muy atrevidos (Kus-Kús), la narradora de la novela que nos ocupa), testigos del desmoronamiento de una saciedad finiquitada y que se resiste a aceptarlo. Este finitud queda bien pintada en las novelas: *El héroe de las mansardas de Mansard* y en *Donde las mujeres*. Hay un aspecto que caracteriza a Pombo: “los personajes de este mundo decadente están vistos con simpatía” (p.327). Sin embargo, apunta el crítico, en las narraciones del ayer “no hay nostalgia del pasado” (p.328). Por qué ocurre esto. Porque en todo ello, hay, por parte de Pombo, “una progresiva visión crítica de ese mundo” (p.328).

Otro aspecto a destacar por parte del crítico es desde el punto de vista del lector. La realidad no es importante, cree el crítico, sino el hecho de que junto al “Pombo real esté el Pombo personaje, el que ha ido creando libro tras libro: autor y narrador acaban por identificarse” (p. 328). El humor es el elemento presente, pero un humor diferente en cada novela, esto hace que cada novela sea diferente a las demás. El crítico ve en este rasgo narrativo “una cualidad espiritual” que le singulariza entre los narradores contemporáneos (p.334), entendemos, de nuestra narrativa. Y junto a esa sensibilidad hacia la sexualidad humana, uno común en la narrativa, aspecto también que le singulariza: La homosexualidad. Este aspecto le convierte en unos de los “escasos escritores” que se enfrentan a la sociedad con este tema. Otro de los aspectos que resalta el crítico de Pombo es la “la percepción de las sensibilidad femenina” (p.334). A juicio del crítico, el fundamento de esa sensibilidad está en la Biblia, en concreto en las figuras de Marta y de María y la madre de Jesús, María, al lado de St^a Teresa (p.334).

El mundo pombiano es cerrado, y todo se ve y se desarrolla desde él. Y el ambiente es opresivo que condiciona a los personajes. A ello se une la extravagancia, el inconformismo, junto al egoísmo de unos personajes incapaces de ver la realidad. ¿Dónde radica la originalidad de la novela? En el “desenmascaramiento claramente visible” (p.329) de todo un mundo que se cae a trozo, caracterizado por la falsa perfección, el esnobismo, pero sobre

²² Nosotros nos apoyamos en el trabajo: “Las relaciones traicionadas” en Masoliver Ródenas, J. A., en *Voces contemporáneas*, Barcelona, El Acantilado, 2004, pp. 326-336.

todo, por la hipocresía. Por eso, el mensaje implícito de Pombo es el rechazo más claro de este mundo egoísta.

El crítico reconoce en Pombo, a raíz de esta novela, la habilidad de crear y capacidad para “recrear un mundo sumamente atractivo”, “sin dejar de ser simultáneamente crítico y divertido” (p.335). Esta novela, a diferencia de otras, indica el crítico, apenas hay “conceptualización”. La narración transcurre con oportunas y sorprendentes “sorpresas” para el lector (p. 336, aspecto que dan “verosimilitud” a los personajes.

Finalmente, y a juicio del crítico, la novela *Donde las mujeres* tiene una combinación magistral, conseguida por el autor, entre “las cualidades del novelista atento a la tensión narrativa” y la eficacia y riqueza del lenguaje, así como el buen tratamiento de la “complejidad de sentimientos que apuntan a una verdad ajena al moralismo y al prejuicio” (p. 336). Como en muchas otras novelas, Pombo no moraliza, sino que invita a actuar moralmente. Pombo es, diríamos, cervantino, en tanto ha sabido profundizar y, a la vez, combinar ficción y realidad, de tal manera, que ambas “participan de una misma sustancia” (p.336).

El tercer crítico que nos interesa en relación con la novela *Donde las mujeres* es el estadounidense W. J. Weaver²³. La novela *Donde las mujeres* es una narración “autobiográfica” (p.178), en primera persona en la línea narrativa de otros trabajos. El crítico ve una diferencia entre personajes anteriores: Ceporro y Celia Cecilia y el actual: “un sujeto bastante normal que se sentía siempre confiada” (p.176). La novela, por tanto, será la historia de otro desengaño. Un cruel desengaño que irá haciéndose presente a lo largo de la novela. El crítico percibe, además, el anonimato en la narradora como elemento insustancial. La novela posee un fondo “dramático” pues a lo largo de la narración, proceso, se pretende “legitimar” a la narradora como “persona” y como “escritora” (p.177). Es más, el crítico defiende que “la base de la narración” consiste en la “búsqueda” de un “espacio”, de un “lugar propio”, de un reconocimiento como persona, por parte de la narradora, en un mundo ajeno, extraño²⁴. “El tema de la búsqueda” y el mantenimiento de “territorio privado desde el cual combatir una realidad poco atractiva” (p.175). La narradora, indica el crítico, irá “superando espacios quiméricos impuestos por su egocentrismo” (p. 175). Entre engaños y desengaños, la protagonista irá descubriendo al otro (otridad), desde el cual construirá, poco a poco, ese yo en evolución y madurez.

Como el crítico Weaver focaliza la reflexión en torno a la sustancia, de hecho el título del libro va sobre la sustancia²⁵, entiende que la novela

²³ Cfr., “Donde las mujeres”, en *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press, pp.175-198.

²⁴Cfr, Weaver, o. c., p. 177, nota n° 94.

²⁵*Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*.

Donde las mujeres es la narración de una historia en la que la narradora tendrá que *despojarse de lo que ha sido* hasta un momento concreto de su vida, tomar conciencia de sí, para llegar a la sustancia.

“Tenemos la paradójica situación de una mujer que llega a la conclusión de que tiene que eliminar todo lo que es esencialmente parte de su ser para así llegar a la sustancia” (p.196).

Uno de los aspectos antropológicos de la narrativa de Pombo, y del hombre pombiano, diríamos, es la libertad. Según el crítico estadounidense, apoyado en I. Murdoch y A. S. Byatt, el grado de libertad es lo que “diferencia el ser sustancial del insustancial” (p. 197).

El cuarto crítico literario que reflexiona sobre la narrativa de Pombo es el profesor universitario, A. Martínez Expósito en el libro: *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <queer>*. El profesor lo hace sobre un tema: “La homofobia”, fijándose en varias de las novelas pombianas. El capítulo nº 7 del libro está titulado así: “Homofobia en *Donde las mujeres*, *La cuadratura del círculo* y *El cielo raso*”²⁶. Y dentro de ese capítulo hay un apartado expreso a la novela: *Donde las mujeres*²⁷. El interés personal del crítico se centra, en concreto, en que hay “ciertas similitudes” entre la voz narradora de la novela con otros narradores pombianos. En concreto, el crítico se interesa por tres aspectos, de mucha presencia, en la narrativa pombiana: la “culpa”, “su desarraigo” y, cómo no, un aspecto relacionado con la sexualidad: “su inexplicada renuncia heterosexual” (p.185). Podríamos decir, por boca del propio Pombo, que estos temas son variaciones con repetición del mal, o “avatares del mal”, que no dejan vivir tranquila, en este caso, a la protagonista de la novela. La sexualidad desorientada vendría a ser una de las fuentes de la infelicidad del personaje de *Donde las mujeres*.

Para el crítico la culpa es metafísica, “no tiene un origen concreto”. Esta culpa lleva en alguna ocasión a la protagonista a consumir un acto fallido de suicidio. No lo llega a consumir. El desarraigo tiene un origen, a juicio del crítico, en una “feminidad lésbica” (p. 186), por eso hace mucho daño a la narradora, con el agravante de que descubre, con dolor, y aquí está su tragedia, que su nacimiento es meramente accidental²⁸. El crítico percibe, en Pombo, y en la narración, una “constante preocupación por evitar la calificación lesbiana” (p. 186). Entiende que esta actitud puede calificarse de “homofobia internalizada” (p.186).

²⁶ Cfr., Martínez Expósito, 2004, o.c., pp.174-192.

²⁷ Ibid., o.c., pp.185-188.

²⁸ “[...] en ese mundo los hijos eran totalmente accidentales...”, Pombo, Á., *Donde las mujeres*, Barcelona, Anagrama (col. Compactos), 2006, p. 258.

Martínez Expósito defiende que la novela, más que una autobiografía, el lector lee “una crónica sentimental” (p.187). El crítico percibe en la narradora, y a través de las múltiples variaciones sobre un mismo tema, a una narradora con una “actitud típica de quien se niega su propia homosexualidad”, consecuencia de esa negación, “la narradora jamás llegará a verbalizar su deseo” (p. 187). El lector, por tanto, asiste a una historia de “sublimación” llena de “tristeza”.

El elemento más llamativo para Martínez Expósito de la novela, según indica el crítico, es por una parte “el cuidado con que la narradora evita ahondar en su rechazo de los hombres”, por otro, la “fascinación” ante ese lugar, y aquí nace el título de la novela, “donde las mujeres se bastan así mismas”, dejando a los hombres en segundo plano (p.188) o usándolos sólo cuando son necesitados, para desecharlos después.

Dejamos el mundo de la crítica literaria y nos adentramos en la novela propiamente. Y lo hacemos en la estructura, en la causa formal.

7.4.3.3. Rasgos generales de la novela.

V. Llosa indica que “la literatura es puro artificio”, aunque lo disimule la gran literatura, no así la mediocre que lo delata (2010)²⁹. Esta pragmática visión nos ayuda a hacer un breve análisis de la novela que nos ocupa, centrado en unos cuantos elementos de la novela: Estructura, resumen, postura de la narración o impostación de la voz y la verosimilitud e inverosimilitud en el texto.

Hacemos el análisis con el primer elemento de trabajo: el resumen de la novela.

7.4.3.3.1. Resumen de la novela.

La novela “*Donde las mujeres*” es una novela que narra la historia de una familia burguesa, hoy diríamos, monoparental, y sus miembros casi todos femeninos del norte de España, elitistas, aislados y con inconfesables secretos, viven de las rentas³⁰. Este aspecto está presente en toda la narración y condiciona las relaciones entre los personajes. Pero eso no es todo; es la punta de un iceberg. Dicha familia la componen madre y tías, Tom, el compañero sentimental de esta última, un padre ausente, y tres hijos: Viole-

²⁹ Vargas Llosa, M., “Consejos a un joven novelista”, Ciudad Seva, noviembre, 2010, Web consultada el 14 de agosto de 2012, Web: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vargas2.htm>

³⁰ “He proyectado una tipo de burguesía española, digamos internacional, que la hubo antes con dinero, que no eran infinitamente ricos pero que podían vivir de las rentas”, confesión de Pombo en la entrevista hecha por A. Astorga para el diario ABC, 21-10-97, p. 57.

ta, Fernando y yo, la narradora, y una aya: Fräü Hannah mujer todo terreno que lo mismo sirve para el roto de ser la *nany*, que para el descosido de educadora, ama de llaves... En definitiva personaje anexo a la familia que recicla su cometido adaptándolo a las necesidades del paso del tiempo y envejece junto a las personas que cuida viviendo de prestado una vida ajena-, y la fuerte presencia de un recuerdo: el de Gabriel amante de la madre en su juventud. Personaje que desenlazará con un ¿triste estropicio?, depende porque si es verdad que la verdad nos hace libres, su estropicio de cenizas elevará al Fénix para un nuevo comienzo, vosotros mismos decidiréis al final.

El recorrido cronológico de la novela va desde los años cuarenta [40] hasta los setenta [60] del siglo XX. Lo sabemos porque la narradora va dejando huellas cronológicas a lo largo de la narración. La narración se desarrolla desde los 14 años (pp. 17, 23, 26 y 31) hasta los 27 (pp. 231, 235, 237, 239 y 260) de la narradora. Fernandito nace, según dato de la narradora, en el año 1940 (p.56) cuando ella tiene 7 años. Por tanto, la narradora nace en el año 1933 y Violeta, su hermana, en el 35, pues, según la narradora, con su hermano se llevan siete años y con su hermana dos.

Hay en la narración añadidos de otros recuerdos que nos trasladan a etapas anteriores a la Guerra civil española³¹ y que explicarán muchas de las razones del ‘enquistamiento’ de este curioso e insólito grupo familiar, etapas en las que el círculo social en el que madre y tía se movían era menos convencional en cuanto a la forma de entender las relaciones sexuales y amorosas. Después el mundo cambió dejando atrás ciertos modos de pensar³². El lector juzgará por sí mismo si la dura mirada del autor es o no ajustada. “*Creímos que podía hacerse*” -dice uno de los personajes- “*ver y vivirse la idealidad en la realidad, y no se puede*”.

La narradora irá descubriendo a lo largo de la novela quién es, quiénes le rodean y cómo son cada uno. La madre, Clara, no se sabe su nombre hasta la página 253, oculta a su hija su origen paternal. Hasta que un día, tía Lucía confiesa a la sobrina que Gabriel, el arquitecto, es su padre y no Fernando, como se le había dicho. Todo se le cae a pedazos después de la noticia. Su adorada tía Lucía ya no es ese personaje idílico, el verdadero padre tampoco, se da cuenta de la banalidad de su persona y vida, después de visitarle en Madrid.

Tras un intento de suicidio cambia de vida. Deja a todos y todo aquello que tenga relación con su infancia. Al final opta por salvar sus circunstancias y, al hacerlo, se salva ella.

³¹ “La narradora indica acerca de sus padres que “hasta el año treinta y seis, el matrimonio de mis padres se sostuvo por inercia: durante la guerra mi padre simpatizó con la República primero y con los nacionales después. A diferencia de mi madre, que los odio a todos por igual y que, sin embargo, hizo por todos lo que pudo en las sucesivas tareas de retaguardia” (p.56).

³² “Parecen que viven en un mundo perfectamente clausurado y estético. Viven en casa pero no casa tanto la cosa cuando se plantean problemas humanos”, ABC, 1997, o.c., p. 57.

Uno de los rasgos más sobresalientes de la novela es la impostación de la voz, aspecto relevante que vamos a abordar a continuación.

7.4.3.3.2. Estructura de la novela.

Donde las mujeres es una novela con 280 páginas, publicada en la Editorial Anagrama en 1996³³. No es de las más extensas de su repertorio. Su estructura formal es bipartita, y está fragmentada en secuencias de diferente extensión narrativa e innumeradas. En concreto, la trama es desarrollada a través de 58 secuencias innominadas y de diferente extensión. La primera parte iría hasta la aparición de Fernando (p. 44, décima secuencia), “el padre” putativo de la narradora. La narración refleja el *tiempo de la inocencia* que recorre los mundos infantiles en los que *la confianza hacia los seres queridos* no se pone en cuestión y supone un valor seguro e incondicional además de un cálido refugio interior. El padre representa el exterior y una versión distinta.

La segunda parte –secuencia décima, p. 44– empieza tras la llegada de Fernando. Es el tiempo de la adolescencia y de la madurez, donde la narradora se va enfrentando a sí misma: despertar a la vida, a sus emociones y fuertes sentimientos, la rugiente sexualidad proyectada en Tom y en los otros como sujetos de deseo y de conflicto. Es entonces cuando comienza para la narradora el doloroso proceso de ruptura de crisálida, es decir: en el mundo adulto, la confianza ya hay que ganársela porque además es frágil y quebradiza se puede perder fácilmente. “En el fondo nadie sabe si es digno de amor o de odio” escucharemos decir en la conversación que la protagonista mantiene con Tom en la página 267. “La atención que un ser humano presta a otro vale mucho” continuará en la p. 268.

Dejamos la estructura y nos adentramos en la historia novelada.

7.4.3.3.3. El punto de vista de la novela. La impostación de la voz³⁴.

¿Puede un varón escribir una pieza femenina, se pregunta Veredas?³⁵. Sí; y recurrimos a palabras del propio escritor, Pombo, cuando indica que la

³³ La primera edición está en “Narrativas hispánicas” y es del año 1996. Después hay otras dos ediciones en la colección “Compactos”. Una es del año 2000, la otra, la edición que manejamos nosotros es del año 2006. Todas las citas que aparezcan en el trabajo pertenecen a la edición de 2006.

³⁴ Tenemos presente el trabajo de Veredas R., “La impostación de la voz femenina: la construcción de la subjetividad en *Donde las mujeres*, de Álvaro Pombo”, en AA. VV., *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*, Madrid, CEU Ediciones, 2011, pp. 69-65, nosotros manejamos <http://www.ceuediciones.es/documents/ebook4.pdf>, consultado el 17 de agosto de 2012.

³⁵ Cfr., “La impostación de la voz femenina...”, o. c., p. 66.

esencia del escritor es femenina. Y lo es siempre y cuando haya en el narrador esas cualidades que se le ha asignado a la mujer, cuando son cualidades universales. Bien es cierto que la mujer –indica Pombo– tiene cualidades biológicas como “una cierta capacidad de escuchar y atender, que no tenemos los hombres, a veces demasiados encasillados”³⁶. En cualquier caso, nos gusta concluir con R. Veredas (2011) que los “clichés que definen a una literatura femenina son, simplemente, las claves de un género creado por circunstancias sociales –que no biológicas– un conjunto de rasgos que pueden ser identificados por ambos sexos”³⁷.

Veredas ve dos retos importantes a la hora de asumir la narración en femenino por cualquier varón: uno, “la verosimilitud”, otro, “ser distinto” (2011: 66). Singularidad y verosimilitud son aspecto que hay en la novela pombiana. La verosimilitud es llevada a cabo con una destreza narrativa muy notable por parte de Pombo. La singularidad, más todavía. Ésta ya quedó bien clara, al menos en nuestro juicio, con el espléndido modelado que hizo con doña María en la novela *El parecido* (1979): frialdad, distancia, inteligencia. Ahora esos rasgos definen otra vez a la narradora de *Donde las mujeres*. Bien es verdad que en algún momento la narradora y algún que otro personaje femenino, como tía Teresa, tienen toques masculinos. Por lo demás, estamos ante un buen relato femenino.

Pombo crea una protagonista coherente. Según Vereda, Pombo ofrece una insólita narradora mezcla de “inteligencia, frialdad y feminidad” (2011: 66). Si bien es verdad lo primero y lo segundo, a nuestro juicio ésta última cualidad es cuestionable. Hay momentos en que la narradora tiene rasgos masculinos.

La novela comienza, como todas las de Pombo, *in media res*. Está narrada en primera persona. Pombo recurre a la impostación de la voz: una voz femenina, la protagonista, cuenta, desde la madurez: “pensaba entonces...” (p. 177) el lento desvelamiento de su pasado. Hace una retrospectiva³⁸ de su vida desde los 14 (p.17) hasta los 27 años (p. 260) en que termina la novela. No es la primera vez que Á. Pombo imposita la voz en su narrativa. Ya lo había hecho antes en su primera narrativa, o del exilio, en el cuento “En falso”. Allí, la narradora confiesa: “soy escritora” indica (*Relatos sobre la falta de sustancia*)³⁹. Después lo hará muchos años atrás (1997) en otros cuentos como “Solarium” y “Los aventados” (*Cuentos reciclados*), por poner unos ejemplos cercanos. Ahora, en esta novela, la historia nos la cuenta en pri-

³⁶ ABC, 1997, o.c., p. 57.

³⁷ Cfr., “La impostación de la voz...”, o. c., p. 66.

³⁸ El lector asiste a una cronología narrada: 14 años (pp. 17,23,26, y 31), 15 años (pp. 44,45,50,65,86, y 102), 16 años (pp. 107, 108, 120, 125, 141 y 146), 17 años (pp. 145, y 165), 18 años (p. 171), 20 años (p. 181), 21 años (p. 186), en la página 195, la narradora está a punto de cumplir 22 años. Los 25 años (p.190) y los 27 años (pp. 231, 235, 237, 239 y 260). Por tanto el lector sabe en todo momento qué edad tiene la narradora.

³⁹ Cfr., o.c., pp. 166-188.

mera persona la hija mayor de la familia, “Violeta y yo”, en un alarde de introspección subjetiva, de modo que el lector advierte enseguida que *lee bajo su enfoque*.

Si el autor hubiese escogido el punto de vista de cualquier otro personaje del elenco la novela sería completamente distinta. Parece una perogrullada pero hago hincapié en el detalle precisamente porque la decisión conmueve, ya que el lector acompaña a este personaje en *evolución*, donde la narración va desde los catorce años, la adolescencia, hasta los veinte y siente años, madurez. Es decir, el lector asiste a la transformación de un personaje de niña a mujer. Haciéndolo desde el final de la niñez, la pérdida de la inocencia, hasta la adquisición de la madurez. El lector contempla impotente cómo se le van cayendo uno a uno los esquemas establecidos en esa casa y familia.

Es verdad que la novela está escrita en primera persona, voz de una mujer, pero *Donde las mujeres* carece de un narratario explícito. Por otra parte, parece que la voz sabe, desde el principio de la novela, quién recibirá su narración. Es decir, un lector cómplice que comparta con la voz narradora muchas cosas, como si entre el narrador y el lector se diera el rol de confesor y de penitente. Esta complicidad, a nuestro juicio, aparece en aseveraciones de la narradora como ésta: “Nunca había experimentado esa emoción de ver cómo te van convirtiendo en personaje los demás” (p. 177).

7.4.3.3.4. Las descripciones.

Una de las características de la narrativa pombiana es la descripción de la conciencia, la geográfica, de lo que hacen y dicen los personajes así como de lo que sucede en su conciencia. El tiempo, el paisaje, la atmósfera, son elementos que marcan, orientan, pintan e informan al lector de los estados emocionales de los personajes, narradores o personajes secundarios, y de cómo van transcurriendo las situaciones de la narración. Abundantes secuencias narrativas presentan un toque poético en la descripción del telón de fondo paisajístico, muy frecuentemente marítimo, lluvioso o azotado por el viento del norte. Tampoco hay que olvidar que ese toque poético aparece también de forma impresionista en la presentación de la interioridad. Esta forma narrativa ayuda al lector a situarse en el ambiente narrativo descrito, a conocer a un personaje concreto, a través de esas emociones, de esas sensaciones, de esos recuerdos y hasta conocerse el propio lector. Para ello, Pombo se vale de las imágenes y de las metáforas como instrumento para verbalizar lo indecible o inefable. Sobre todo cuando se pone delante de la descripción de una conciencia en función.

“Era verano, era otra vez verano, era junio otra vez, no se acababa nunca. <Es siempre junio>, pensaba yo aquella tarde. Había llovido ferozmente, había escampado repentinamente. El aire era limpio, una inspiración aromática. Y era sobre todo color amarillo todo el firmamento, miles de amarillos entre el cielo y la tierra que duraban sólo el tiempo suficiente para sentir que existían y que no volveríamos a verlos. Lo terrible era que el colorido particular de la tarde se me escapaba siempre por atentamente que yo lo contemplara” (p.183).

En este, como en otros casos, se observa cómo Pombo pone en la palestra narrativa sus dotes poéticas, lingüísticas, reflexivas, espirituales y, hasta, empáticos. Pombo se recrea en el lenguaje buscando las palabras oportunas, exactas: “limpio”, “terrible”, como fr Luis de León, con las que el lector puede interpretar un significado específico más allá de dar constancia de una verosimilitud. Esa contraposición de léxico, adjetivo: “ferozmente”, frente al adverbio: “repentinamente” crea un clima lingüístico poético. En este caso, la narradora busca aparentemente que el lector cree en su mente una imagen, que imagine con precisión lo que él mismo está viendo, recordando, como testigo. Con esas anáforas temporales que hacen del tiempo una situación durativa, inacabada, pesada. Lo terrible de la vida es que no siempre captamos todo ni a todos, a pesar de quererlo. La terrible tensión existencial, ontológica, entre el querer ser y el ser de verdad, insatisfecha y proyectiva. En esta caso, la narradora vive todo con pesadumbre, melancolía, y ¿quizás la muerte se camufla a través de “no volveríamos a verlos”?

Las descripciones pombianas se diferencian de otras, de otros novelistas, en que el autor, Pombo, está interesado en transmitir ilusión de realidad. “Un gran silencio planeó sobre la mantelería de hilo color crudo y la elegante vajilla de mi abuela” (p.8). Pombo cambia el realismo por la imagen de verdad, que puede tener la fotografía, para informar al lector lo que el mismo ve como testigo.

“Tom mismo abrió el paquete, que resultó ser un estuche de piel de Rusia en cuyo interior había una flauta de madera y una armónica. Tom se sentó en el arcón de madera negra que hay en el descansillo...” (p.28).

En este punto es importante destacar que Pombo tiene cierta similitud con Cervantes. Éste sitúa su historia en un lugar concreto de cuyo nombre no logra recordar. En el caso de Pombo no se da ninguna explicación sobre la invención del locus elegido. Los datos que da de la isla, los acantilados, el lugar de emplazamiento, de San Román, etc., tienen la función de crear realidad en la mente del lector. Ya el propio Pombo advirtió en el discurso de ingreso a la Real Academia Española que:

Cervantes tuvo el acierto de fijar, en las dos primeras líneas de El Quijote, el campo de lo imaginario, el campo de lo ficticio, y lo hizo, precisamente, contraponiéndolo con toda claridad a lo histórico-geográfico: al decir Cervantes que se propone contarnos una historia que sucede «en un lugar de la Mancha» y al añadir «de cuyo nombre no quiero acordarme», sitúa su narración (que contiene muchos elementos geográfico-históricos verificables) deliberadamente en el terreno de la ficción. Cervantes sabe que es un ficcionador, un fabulador, y que, por muy históricos que sean sus personajes y lugares, todos quedan afectados por la ficción de pertenecer a un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse (Pombo, 2004).

También Pombo lo sabe. Por eso recurre, como lo hizo Cervantes, a crear ilusión de realidad para dar verosimilitud a la narración. Lo mismo cuando Pombo recurre a la filosofía, citas, sobre todo, para crear sensación de cultura y de profundidad narrativa.

En la novela que estamos comentando, el narrador se recrea, como se ha visto en los apartados anteriores, en detalles externos e internos que hacen más estrecha la relación con el lector. Todo para crear verosimilitud. En los siguientes fragmentos comprobamos la importancia de los detalles cuya finalidad es dar verosimilitud al relato y, a la vez, dar esos toques de lirismo a través de los cuales emergen esos sentimientos encerrados. En el primero, el lector se encuentra con que la narradora anónima ha llegado defraudada, herida y sola a su origen: San Román. Ahora, desde esa conciencia agitada y angustiada, San Román es visto así: “[...] todavía era un pueblo pesquero con un paseo marítimo más ancho que las otras calles, que empezaba en los jardines de la estación y llegaba hasta los aligustres del ayuntamiento” (p.262). El estilo narrativo pombiano se aleja notablemente del afán de detalle que marcó el inicio de la corriente realista. Unas escuetas pinceladas, marcadas, para situar al lector en un lugar preciso, tal vez sólo en la mente del autor. En este otro fragmento, la mirada de la narradora convierte sus vivencias personales en espacio poético muy cuidado, lírico, conseguido con esos toques ligeros y elegantes, esa adjetivación cuidada. Recordemos que este fragmento está insertado en la secuencia vigésimo novena (pp. 149-154) donde la narradora se siente huérfana y con un malestar muy acusado. Tanto que llega a afirmar: “no aliviaba ninguna distracción” (p. 149).

“Pero no recuerdo sobre todo lo gracioso, sino sobre todo la belleza del paisaje invernal de la isla entera, y de la mar verdosa y negra y de las cárcavas donde explotaban sin romper las olas más tendidas y más largas tras monstruosas embestidas, explotando redondas en los cuévanos, dejando retumbos, zambombazos intensos bajo nuestros pies y por el aire, en la memoria, en la conciencia, todo el tiempo a la vez, todo el pasado y el futuro, nuestra vida” (pp. 152-53).

G. Sobejano advierte en *La novela española contemporánea 1940-1995*⁴⁰ que la nueva hornada de novelistas enfatiza más en el carácter poético de sus historias que en asuntos políticos o reivindicativos de antaño. Creemos que Pombo está en esa línea apuntada por Sobejano, e intensifica el carácter poético en el lenguaje de sus descripciones. El siguiente fragmento describe la percepción de la narradora del exterior y el énfasis que hace en el lenguaje para transmitir un estado del alma, amén de un estar, lo de dentro frente a lo de fuera.

“Era el domingo por la tarde. La hora del té. A pesar de las cortinas echadas hacía rato, el viento desacompañado evocaba en las contraventanas todo el gran otoño del mar y de la isla y de la niebla, lo terrible de afuera, que hacía sentirse a una mucho mejor en casa que en ninguna parte, en aquella clausura amarillenta de las seis de la tarde” (p.128).

El tiempo humanizado: “evocaba”, al que se enfrenta no solo la narradora sino también el lector. Todos se enfrentan ante “el gran otoño”. Luego Pombo recurre a una de sus binarias constantes en su narrativa: dentro/fuera. Dentro es la seguridad, el bienestar, fuera, lo hostil, lo terrible. El interior es visto en muchas ocasiones con connotaciones religiosas, como en este caso. Y a veces, ese bienestar de dentro es visto como un lugar religioso, como en este caso que es denominado: “clausura”, matizado con la pincelada “amarillenta”, áurea. La narradora recuerda la poesía luisiana: “La vida retirada”⁴¹.

Pombo, como otros muchos poetas, en muchas de las descripciones suele dotar a los objetos de características humanas, las humaniza. Es muy frecuente en él que la naturaleza adquiera rasgos humanos, dando a la narración no solo más profundidad, más agilidad, sino también más sonoridad. El siguiente fragmento viene a aclarar lo dicho.

“Aquel otoño, los dos grandes acontecimientos se acomodaron [...] a las borrascas y más quizá que a las borrascas, a la lluvia, la tumultuosa lluvia retumbante y doliente y romántica, que durante largas horas, durante el día o durante la noche, disputaba al mar la omnipresencia. Porque la lluvia lo-graba hacerse oír dentro de casa como el mar nunca logró hacerse oír” (p.83).

⁴⁰ Madrid, Mare Nostrum, 2003.

⁴¹ [...]El aire el huerto orea,
y ofrece mil olores al sentido,
los árboles menean
con un manso ruido,
que del oro y del cetro pone olvido
[...] (vv.56-60)

Tomamos la cita de Fray Luis de León, *Poesías*, edición, introducción y notas del P. Ángel Custodio Vega, OSA, Barcelona, Planeta, 1980, p. 11.

La humanización de la lluvia. Ésta se convierte en este fragmento en sujeto agente de todo el fragmento frente al mar, sujeto paciente. Con más voz y fuerza que la gran masa oceánica y que las borrascas. En *Donde las mujeres* también la lluvia domina sobre lo masculino.

Dejamos esas descripciones tan hermosas donde ponen en contacto a la narradora con el lector y nos vamos a los elementos literarios que enriquecen la narración.

7.4.3.3.5. Referencias culturales en la novela.

El lector de las novelas de Pombo sabe que su narración está enriquecida con todo un abanico de elementos no solo de la literatura sino también con el resto de la cultura. ¿Es baladí estas presencias? No; no lo es. Pombo, a estas alturas de su vida y de la narración, es un novelista consumado, reconocido y premiado. Pero es, diríamos, un consumado consumidor de cultura, aspectos que se hacen notar en la narración.

Dado el nivel cultural de los personajes, no olvidemos que en la novela que nos ocupa, la narradora estudia filosofía pura, son muy frecuentes en sus diálogos las referencias a filósofos y todo un elenco de toques de poesía, de novela, de música, así como una variedad de idiolectos. Esos planteamientos filosófico-teológicos son visibles en el razonamiento de la narradora en la cuarta secuencia (pp.21-22). Reflexiona acerca de cuanto pasa a su alrededor. La conciencia, el darse cuenta de..., se le va abriendo. Esto significa que va madurando como persona. Y el ejemplo más palmario lo encontramos en el final de la secuencia mentada. Allí hay planteamientos existenciales donde se pone en cuestión el devenir de la vida:

“Me detuvo la preocupación, ahora muy viva, de no estar entendiendo bien las cosas. ¿Por qué era triste esa desgracia, por qué habían venido las visitas, por qué no éramos nosotras aves de corral [---]?” (p.22).

A la vez, también aparecen planteamientos escatológicos. Una escatología particular. Contrasta el pensamiento *postmortem* nihilista de Pombo con la cosmovisión positiva y religiosa de la narradora. Para ella hay un más allá, cristiano, y como tal, ese paso de la vida a la otra vida, el cielo, es pasual, como la muerte y la resurrección de Cristo.

“[¿P]or qué si Indalecio era una persona encantadora que se reía tantísimo, no iban a acompañarle ahora, en el cielo, mucho mejor las risas que las lágrimas?” (p.22).

La narradora es heredera de la lectura igual que su demiurgo Pombo. El escritor es un buen lector, los protagonistas de las novelas también. Ya de pequeña, con quince años, la protagonista lee a Julio Verne y la conocida novela *Veinte mil leguas de viaje submarino* (pp.34 y 83). Después lee los poemas de Kilke (p. 131) en la traducción de Valverde. Años después, con diecisiete, lee a Kierkegaard, del cual aprende a identificar su angustia (p.149).

El resto de los personajes también son buenos lectores. Tom lee a Parménides (p.168), y confiesa a la narradora anónima que de joven pretendió escribir una tesis doctoral acerca del yo en Kan, Fichte y Husserl. Para Tom, Fichte era todo un héroe intelectual (p.169). Tom explica a la protagonista anónima qué ha descubierto sobre sí mismo. Para ello recurre a la “Introducción” de *El fundamento de toda Doctrina de la ciencia* (1794), publicado por Fichte, donde se dice:

*“Repara en ti mismo, aparta tu mirada de todo lo que te rodea y llévala a tu interior, tal es el primer requerimiento que la filosofía hace a quien se inicia en ella.No interesa nada de cuanto está fuera de ti sino que sólo interesas tú mismo”*⁴².

La compañera que cuida a Fräulein Renate lee los cuentos de Hoffmann (p.212). Y tía Lucía acusa a su amigo Tom que está delgado porque sólo lee a Porfirio (p.226). En todas las novelas aparecen referencias a *viris ilústribus*, siendo la nota más destacable, además de Rilke, al filósofo Platón. Es uno de sus favoritos, como lo era también para su adorada I. Murdoch, y de mayor frecuencia. Por ejemplo, Tía Lucía confiesa en una tarde noche de anís que ella es “las uñas recortadas de Platón” (p.250). Y Gabriel recurre, a veces, a los versos de R. Alberti: “Acelerado aire era mi sueño”, del poema: “Los ángeles de la prisa”(p.257)⁴³. También habla de la oda escrita por R. Alberti al jugador de fútbol húngaro Platko⁴⁴. En las mesas hay novelas de todas las Brontë (p.124).

⁴² J. G. Fichte, *Introducciones a la Doctrina de la ciencia*, Estudio preliminar y traducción de José María Quintana Cabanas, Madrid, Teknos, p.7.

⁴³ “[...] Acelerado aire era mi sueño
por las aparecidas esperanzas
de los rápidos giros de los cielos,
de los veloces, espirales pueblos,
rodadoras montañas,
raudos mares, riberas, ríos, yermos.
[...]”, en *Sobre los ángeles*,

⁴⁴ “Ni el mar,
que frente a ti saltaba sin poder defenderte.
Ni la lluvia. Ni el viento, que era el que más rugía.
Ni el mar, ni el viento, Platko,
rubio Platko de sangre, [...].
guardameta en el polvo,

Pero hay otras referencias. Los ambientes de esa arcadia pacífica y feliz, mansa, se ven apaciguados por la música de Bach: *La tocata y fuga*, y las sonatas de Chopin (p.115). La narradora ha aprendido a tocar el “Claro de luna” de Beethoven (p.135).

El cine también es mencionado. En concreto la película *Cómo casarse con un millonario* (p. 174). Y para dar aspecto de cultura y de personas cultas, la protagonista consulta el apellido de Tom: Bilffinger, en su casa, en *La Enciclopedia británica* (p.143-144). Con ello Pombo introduce esos rasgos de megalomanía que afecta a todo el gineceo de la novela.

Pombo, para hacer más real la trama de la novela, recurre elementos que dan a la narración realismo. Pombo introduce canciones de aquella época. Por ejemplo, recurre a canciones religiosas: *Pangelingua*, “*Oh buen Jesús...*”, esta canción ya está presente en el cuento “Luzmila” de *Relatos sobre la falta de sustancia*. Del cancionero popular, Pombo ha sacado: *Al lado de mi cabaña tengo una huerta...* (p.120). Violeta, la hermana de la protagonista canta una canción muy de moda en aquél momento: *la Tarara* (p. 135). Por otra parte, la hermana, Violeta recurre a *los pierdetiempos* de *La Codorniz*, donde hace los jeroglíficos y el Damero Maldito (p.153).

Finalmente, Pombo recurre al topos literario: *aura mediócritas*, elegido como vida por parte del padre de la protagonista (p.56).

La conclusión que se saca de las referencias culturales a las que recurre Pombo en esta novela es parecida al resto de las novelas: Predomina la tetralogía filosofía-religión-poesía. Son abundantes las referencias filosóficas y poéticas. Y Pombo sigue apoyándose en Platón y en Rilke. Además del viejo Platón hay nuevos nombres: Fichte, etc. Pombo sigue la misma línea que I. Murdoch, la cual es platónica en muchos momentos de su narración. Luego Pombo recurre al acerbo literario clásico: Verne, etc.

Por otra parte se percibe el dualismo pombiano entre el *sermo húmilis* y el *sermo altus*. Es decir, Pombo recurre como *ornatus* al alto pensamiento de los grandes filósofos, acompañado de los grandes músicos, y, a la vez, al acervo de la clase popular de canciones y lecturas.

Es de notar que Pombo no haya recurrido a ningún personaje de la literatura clásica para comparar a sus criaturas como lo hace I. Murdoch en múltiples novelas. Ésta lo hace para descubrir a personajes que no evolucionan ni aprenden nada nuevo ni positivo.

Dejamos el mundo cultural de la novela y nos adentramos en el mundo de la patodicea. Es decir, el mundo del mal y sus avatares, así como el del bien y sus manifestaciones.

pararrayos [...] (vv. 1-7), en Alberti, R. *Oda a PLatko*, Web: <http://www.laredcantabra.com/platko.html>, consultado el 30 de septiembre de 2012.

7.4.3.4. Las caras del mal en la novela.

La narradora de la novela “se encuentra con unas personas que no es que sean malas, sino que están inspiradas un poco en la idea de la banalidad del mal de H. Arendt”. Así respondía el autor, Pombo a Ródenas de Moya en una entrevista que le hizo para la revista *Quimera*⁴⁵. *Donde las mujeres* – indica el propio autor– “es un libro sobre la maldad: buenas maneras, buenos modales y pésimos sentimientos”⁴⁶. Sobre la banalidad del mal y la bondad vamos a tratar en este apartado del trabajo de investigación en la novela que nos ocupa.

Los avatares del mal y del bien en la novela *Donde las mujeres*. Y la primera es la mentira.

7.4.3.4.1. La mentira y sus formas.

“No quieres aceptar que tu madre te ha engañado” (p. 235) indica tía Lucía a su sobrina. Es decir, a la narradora de la novela le han mentido, le ha engañado. La mentira es una de las caras del mal. Por eso, sobre la mentira pende una intensa mala reputación que la sitúa como una estrategia de comunicación ocultadora y tergiversadora de lo *real*—asimilado positivamente a *lo cierto*— que nubla la posibilidad del conocimiento acerca de la naturaleza de un acontecimiento, un estado anímico, un sentimiento. Así, la mentira se identifica como una suerte de infracción de la, acogiéndonos al concepto jurídico, *buena fe* constitutiva del vínculo social, mientras que de su revelación, de su descubrimiento esclarecedor al fin, se deriva una reacción que vehicula valores.

Se miente por muchas razones, nos dicen investigadores como J. M. Martínez Selva, catedrático de psicobiología y autor de *La psicología de la mentira*⁴⁷. El ser humano es no solo social por naturaleza, sino, a juicio del profesor M. Catalán, mentiroso por naturaleza, como bien demuestra en el trabajo *Antropología de la mentira*⁴⁸. Se sabe que el recurso a la mentira por parte del ser humano es por razones interesadas. Bien para llamar la atención, bien para defenderse ante una situación delicada en la vida de la persona que miente, ante una posible desaprobación o ante algún conflicto. No solo se miente para representar, sino que también se miente para distraer.

No se escriben novelas para contar la vida sino para *transformarla*. Esta máxima es patente en la narrativa pombiana. Entendemos que la na-

⁴⁵ Cfr., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera* n° 209 (diciembre 2001)16a.

⁴⁶Ibidem.

⁴⁷ Nosotros manejamos la edición del Martínez Selva, J. M^a, Barcelona, Paidós, 2011. A partir de ahora aparecerá como Martínez Selva, 2011.

⁴⁸ “[E]l hombre no sería propiamente humano sin la facultad de engañar”, Catalán, o. c., p.41.

rrativa pombiana tiene tintes cervantinos y sus novelas ejemplares. Es decir, algo que enseñar y algo que aprender por parte del lector. Y en esta novela, como en otras muchas, Pombo sugiere que la mentira en la vida humana es causa de graves problemas sociales y personales. ¿Hay conductas mentirosas? Si, sin duda alguna, pero Pombo no se hace eco de esta patología. Pombo recoge en la novela que nos ocupa varias formas de mentira con sus grados de maldad en los otros. Es necesario recordar que muchos de los jóvenes pombianos con facilidad discursiva tienen el defecto de mentir. Su imaginación lleva a contar mentiras como si fueran verdades, y los adultos se las creen por la forma en que son ofrecidas. Ignacio en el cuento “Tío Eduardo” (*R*) “poseía el arte del verdadero narrador de cuentos” y el “hábil encadenamiento de los incidentes y lugares”, todo contado con “el lujo de detalles de las fábulas y la rotunda precisión de las mentiras” (p.21). Pero Ignacio miente, sin embargo, la hermana de la narradora, simula. Violeta hereda los talentos narrativos y mentirosos de Ignacio, pero va más allá, Violeta simula. M. Catalán en su ensayo *Antropología de la mentira*, en la configuración del engaño, advierte que simular es mentir pero “ya no con palabras, sino mediante gestos, acciones, omisiones o silencios”⁴⁹. El engaño se hace mediante *palabras (mendacium)* y mediante *actos (simulatio)*.

La mentira, por tanto, ha sido objeto de atención en toda la narrativa de Pombo. Porque si mentir es parte de la acción humana, Pombo reflexiona sobre el ser humano sobre todo en su hacer y decir. Cuántos entes literarios pombianos mienten porque no se sienten orgullosos de su identidad, de sus orígenes. Por ejemplo. Don Gerardo en “El cambio” (*R*) sin llegar a recurrir a la mentira, se sirve de la simulación para tapar sus orígenes.

La novela *Donde las mujeres* también recoge la mentira como conducta humana. Hay mentiras compulsivas y las hay compasivas. La narradora advierte acerca de su hermana Violeta que miente habitualmente —¿cierta habituación?— y cuelan sus mentiras gracias al discurso encandilador que tiene (p.45). ¿Miente por llamar la atención? ¿Miente para proteger a su madre? ¿Miente para no herir sus sentimientos? Lo que el lector sabes es muy sencillo.

Pombo, como San Juan, el evangelista, cuando afirma algo lo demuestra mostrándolo. El novelista presenta en este caso a una chica de doce años que miente. Nos dice que miente, pero dice sobre todo cómo lo hace. No se queda en el acto de mentir, sino que va más allá. Va a representar la simulación. Y hace una descripción del acto de mentir que convierte el momento en narración a la vez que en una descripción fenomenológica. Para Pombo, como buen filósofo, es importante hacerlo así, como lo es la forma y el contenido.

⁴⁹ Catalán, M., *Antropología de la mentira. Seudología II*, Madrid, del Taller de Mario Muchnik, 2005, p.39. A partir de ahora, Catalán, 2005.

a) El lector es informado de que el personaje Violeta miente.

“Y Violeta, encandilada de algún modo por su propia mentira que crecía por sí sola [...]

La voz “Encandilar” en el *Diccionario de uso del español* de M^a Moliner, entre las diversas acepciones, dos indican: “generalmente, con apariencias engañosas”, y también, “suscitar en alguien el deseo de cierta cosa o la ilusión de que va a conseguirla, hablándole de ella”⁵⁰. Violeta tiene apariencia de engañar, luego, la palabra bien usada capaz de disuadir por el tono, el contenido, la fuerza. Esto Violeta sabe hacerlo.

b) La simulación va acompañada de gestos, recursos fonéticos: diminutivos, que disuaden y confunden al otro:

“[...] sólo con poner las palabritas juntas al hablar, sacudiendo la cabeza, negó con la cabeza –todavía hace ese gesto [indica la narradora]–, cerrando a la vez los párpados [...]

c) Luego, el discurso se carga de falsedad, hipocresía, además de ironía y sarcasmo.

“[...] para indicar lo mucho que lo siente, pero que no está en su mano alterar el curso del destino” (p. 45).

Surge unas preguntas: ¿Hay deseo de engañar o hay voluntad de engañar en Violeta? Con esa mentira, Violeta ¿causa perjuicio o beneficia a alguien? En principio lo que está indicando la joven es un deseo de llamar la atención; su postura es más efectista que maliciosa. No hay una *voluntas nocendi* sino una *voluntas fallendi*. Esta manera de representar un acto mentiroso y todo cuanto lleva consigo, está indicando el ambiente en que ha crecido Violeta. Refleja un ambiente donde la falsedad y la mentira ha sido el denominador común. Estos aspectos no son nuevos en esta novela. En la novela *El parecido*, Pombo denuncia todo ese teatro del mundo del parecer.

Se miente también para evitar daño, vergüenza, dolor. La invención suele ser un recurso para defenderse la persona ante una situación delicada, una posible desaprobación, etc. La narradora de *Donde las mujeres* miente para ocultar la ausencia de su padre, ausencia que en aquél momento era un estigma social. La mujer pasaba como ramera y los hijos como naturales, adjetivo con una connotación muy despectiva en amplios círculos sociales. Por eso se utilizaba una “versión oficial”. El lenguaje indica T. Hobbes “no

⁵⁰ Molines, M^a, *Diccionario de uso del español*. A-G, Madrid, Gredos, 1981, pp. 1096-1097.

hace al hombre mejor, sino más poderoso” (*Leviathan*) porque a través de él se presenta algo como verdad cuando no lo es. La versión oficial era un recurso para no sufrir el estigma de la acusación y presión social.

“La versión oficial que hasta entonces habíamos dado en el colegio fue: que mi padre viajaba porque tenía propiedades en Cuba” (p.47).

Según las palabras de la narradora, sí hay una intencionalidad de engañar a los de fuera. Pero además del engaño hay interés por aparentar que son más interesantes. Pombo suele representar una burguesía acomodada en declive económico y en una manera de ser y de vivir. Hay rentas pero no tanto, la manera de parecer lo que no son ni tienen es el recurso a la mezcla realidad y la ficción. El beneficio es psicológico, con esa apariencia de ser lo que no son, ese *ego sum* queda silente, en vez de rugiente.

La gran mentira de la novela es confesada por la narradora a Tom: “Me hizo creer una cosa, y luego es otra” (p.198). La narradora ha construido su vida, sus afectos, su imaginario familiar al margen de la figura del padre. Al enterarse de que tiene progenitor, quién es y cómo es, el mundo se le viene abajo. La narradora se siente “contrariada”, “estupefacta”, amén de “estúpida y ridícula” (p. 199). ¿Es lícito mentir se preguntan las hermanas? (p. 133). Según Violeta, sí lo es; sobre todo cuando se recurre para ocultar unos sentimientos. Para la narradora no.

“[...] puede que los hombres den lo mismo, pero que tú no me dijeras la verdad estando tan unidas como creí que estábamos, eso no puede dar lo mismo, y no lo da. Eso es terrible” (p.238).

En la ocultación del origen paterno de la narradora, hay un interés de protección, de no herir sentimientos. Hay mentiras compasivas. Pero lo que Pombo viene a destacar con estos comportamientos mentirosos y simuladores de verdad es que la mentira, en la mayoría de las ocasiones en que está presente, destroza la relación. Simmel (1986) ya lo advierte cuando alude a la necesidad de distanciarnos incluso de aquellas personas más íntimas: La mentira no es más que una forma grosera y contradictoria de la vida que la perjudica⁵¹. Y desde el punto de vista ético, la mentira tiene un valor negativo, es una de las caras del mal, a pesar de su uso y abuso.

Por otra parte, Pombo subraya la dificultad existente en las relaciones humanas. Se miente por necesidad, pero también se miente por la urgencia de un refugio (seguridad) en el que poder habitar y poder hacer frente a tanta realidad de no fácil asimilación.

⁵¹ Simmel, G., *Sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p.365.

Dejamos la mentira y nos adentramos en otro de los avatares del mal en la novela.

7.4.3.4.2. “Buenas maneras, buenos modales y pésimos sentimientos”. El diálogo como conocimiento.

“En casa no hay sentimientos, sí tenemos modales” (p. 135) afirma Violeta a su hermana. En este apartado, pues, veremos qué tipo de sentimientos han caracterizado las relaciones de esta familia y cómo ha sido la comunicación entre unos y otros. El lector se da cuenta de que ha habido muchos silencios, muchas mentiras y mucha hipocresía en las relaciones familiares. En una entrevista de Ródenas de Moya hecha a Pombo y recogida en la revista *Quimera*, a la pregunta a cerca de bien y del mal en el ciclo de la religación, el escritor contesta:

“Donde las mujeres es un libro sobre la maldad: buenos maneras, buenos modales y pésimos sentimientos. [...] La protagonista, que descubre a media novela que era propietaria de una versión ficticia de su pasado, se encuentra con unas personas que no es que sean malas, sino que están inspiradas un poco en la idea de la banalidad del mal de Hanna Arendt. La del buen padre, encantador con sus niños, bajo cuyo manto se perpetran cosas espantosas. La tía Lucía ¿era mala?, era cruel, pero de alguna manera era también encantadora y divertida y fascinante”⁵².

Sócrates enseñó que el diálogo es un instrumento para llegar a la Verdad. El escritor se ha servido de este método, la mayéutica, para llegar a conocer la vida y la verdad de muchos de los personajes. En el cuento “La semblanza de Muñoz-Vitriera...” (*CsR*), Federica de la Lomba se encuentra con la confesión del Dr. Muñoz, pero en esa confesión, también ella reconoce su menesterosidad. En la novela que nos ocupa, la narradora anónima entabla diálogos con su madre Clara, con su tía Lucía y con Tom, a través de los cuales va conociendo quién es, qué es su familia y quiénes son los demás. Los diálogos socráticos llevan a la verdad. En el diálogo, la narradora descubre la versión ficticia de su pasado. Se le ha presentado una forma de ser cuando se ha encontrado con otra. Al final entiende que la vida es una representación de papeles donde cada uno ha de hacer lo que puede y sabe.

Algunos de los principios básicos mayéuticos se dan en la novela: la narradora reconoce su confusión reclamando ayuda; luego, el diálogo la conduce a tomar conciencia de aspectos existenciales que se negaba a reconocer;

⁵² Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera*, n° 209 (diciembre, 2001)16a.

y finalmente, Tom, persona adulta, madura, orienta con su sensatez la vida de la narradora. En el diálogo con la narradora, Tom también reconoce sus cosas, sus pequeños secretos, y confiesa a su interlocutor, la narradora, esa contradicción o esa incapacidad para responder en ese momento. Para unos y otros el proceso mayéutico y también psicoanalítico funciona. Tomemos un ejemplo. Fräulein Hannah ha sufrido un accidente, se ha pierniquebrado la pierna, después de una estancia en el hospital, su familia alemana decide llevársela a Alemania. La narradora y su madre conversan. La primera se inclina por traerla a casa, la segunda que vaya a su país. La narradora vive sentimientos contradictorios. En la confusión de sentimientos y de situación, pide ayuda a Tom. Primero, la narradora, en confesión narrativa confiesa al lector:

“Realmente, yo tampoco estaba tan emocionada o tan dispuesta como me pareció sentirme en un principio por la desgracia de Fräulein Hannah. Se lo dije a Tom” (p.211).

Después de reconocer cierta *verdad* en su conciencia, la narradora se da cuenta de que los sentimientos que exige a los demás, ella no los tiene. O, de otra manera, la narradora descubre la inadecuación que se da entre la realidad y el debería. Y como la narradora siente esa confusión y disfunción entre lo que siente y lo que debería, como no se queda tranquila, ya que persigue la perfección en su interior, emerge esa *duda existencial* de acertar o desacertar. Y la respuesta al qué debo hacer es transferida al otro en el que quiere encontrar la seguridad de su conciencia. Pide ayuda. El lector percibe que todavía la narradora, a sus veintisiete años es una persona heterónoma. En el fondo de esa conciencia, en su yo más profundo, se trata de la realidad que Kierkegaard habló: la angustia. La narradora siente angustia ante el qué hacer con su vida. Por eso recurre a Tom, la persona mayor y madura para solucionar su duda y situación existencial. El diálogo es el siguiente:

“–Tom, ¿qué me pasa? No tengo sentimientos, ni el más mínimo, no me da pena ya Fräulein Hannah. Debería de darme.

“–No sé –dijo Tom–, siempre he pensado que hay que hacer lo que uno debe. No me atrevo a estas altura de mi vida a asegurar que debe uno sentir lo que debiera” (p.211).

Sin embargo, Fernando es más pragmático y no se hace esas preguntas de la narradora; al contrario, él tiene muy claro que:

“–Uno no debe comprometerse nunca a hacer lo que no puede. Vale más decirlo claro” (p.212).

Pombo plantea dos estéticas de acción muy diferentes. Mientras que para Tom el deber es lo primero, para el joven Fernando, la acción está en función del poder. La finalidad de uno es el bien, la del otro es el sentir. Para uno ha de predominar la ética, para el otro, quizás llevado por su juventud, lo pragmático. En cuanto a la narradora no lo tiene tan claro como su hermano, por eso duda, y en la duda no se atreve a ejercerlo autónomamente. Aquí, una vez más, los personajes no solo representan las ideas que representan, ideas del demiurgo Pombo, sino que también las ponen a escala de la condición humana, y entonces sí que se hace posible la identificación: las contradicciones de la narradora, de los personajes, son las de cualquier individuo normales.

La comunicación en la novela es pésima, los sentimientos también. En las relaciones personales de la familia ha predominado la apariencia. Apenas empezar la novela, el lector se da cuenta de la ocultación de la verdad, el desafecto y desapego. El primer evento que pone a prueba a todas las mujeres del gineceo es la muerte trágica de Indalecio, el novio de tía Nines. El buen hombre había supuesto la oportunidad de ser feliz. Iban a casarse, hasta que todo se acabó. La muerte se cruzó por el medio y cercenó la vida de Indalecio y de Nines. A causa del accidente, la tía se desequilibra. En su estado las hermanas llevan a Nines a las Adoratrices. La narradora y su hermana Violeta hablan sobre el tema. Y hablando del asunto, la narradora se da cuenta de que su hermana no sentía especial afecto a la tía ausente. Tal es así que la narradora avisa a ese oyente/lector implícito de dos posturas que se dan. Por una parte, está Violeta, para la cual:

“Hablar de tía Nines parecía no tener para Violeta más finalidad que el hablar mismo” (p.11).

Sin embargo, por otra, para la narradora hay algo más. Hablar significa explicitar los sentimientos que han provocado la tragedia y la ausencia de las personas. A saber:

“En cambio yo –quizá por ser dos años mayor– hablaba para modificar la triste situación” (p.11).

En casa se ha ocultado por ejemplo que tía Nines es foránea, es decir, “era hermanastra nada más, hija de mi abuelo”. La narradora y su hermana se enteran a raíz del accidente. “Violeta y yo supimos este dato, ignorado

hasta entonces” (p.11). Y según la narradora, en las fotos, por ejemplo, tía Nines aparece diferente: “peinada de otro modo, vestida de otro modo, más severamente, como si fuera la mayor, siendo sin embargo, la más pequeña de las tres” (p.11). ¿Hay cierto desafecto hacia la foránea por parte de la abuela? Eso parece. Como también parece que hay algo de frialdad y desafecto a la hora de comunicar las malas noticias. La muerte de Indalecio es comunicada por Clara, la madre de la narradora, a su hermana Nines “con sequedad” (p.12). Tal es así que hasta la narradora valora la situación:

“Debió de ser para tía Nines más terrible que lo más terrible, como se vio después en la dejadez y la desgana de vivir que se le pegó al paladar como una lapa hasta matarla” (pp.12-13).

Esa deficiente comunicación familiar es reconocida por la propia Clara, madre de la narradora. Madre e hija hablan. La madre ha espetado a su hija esa malicia que hace daño si se da cuenta uno de lo dicho.

“Algo de rancias sí que somos, ¡jea!, sobre todo tú, mi niña, a tus quince” (p.65).

La narradora recibe el mensaje sabiendo qué se ha dicho, pero puede más el afecto de hija hacia la madre. La posible maldad que hubiera en el mensaje, la hija no le da importancia. Como así lo cuenta.

“Mi madre se sirvió de esa palabra –sabiendo lo que para mí eran ya entonces las palabras– para cambiar de registro toda la emoción. Del sentirme insultada [...] me hizo pasar mi madre dulcemente a otro estado emocional que, si no era del todo compasión –porque es difícil ser compasivo a los quince años–, sí era, por lo menos, sensatez” (p.65).

La mala comunicación que ha habido entre todos es confesada por la propia madre.

“En el fondo es toda culpa mía, por no hablar las cosas, que cada vez las hablo menos y eso es malo. [...] Lo de hoy es menos chocante de lo que tú crees, y quizá es mejor que haya explotado ahora que más tarde” (pp.65-66).

Si la comunicación es deficiente entre todos, los sentimientos también. La banalidad del mal está presente en las actitudes de los personajes. Detrás de cada buena forma hay una perversión de los sentimientos. Por ejemplo, el día en que tía Nines es llevada a las Adoratrices, la narradora comenta:

“La dejamos que se fuera sin decirle adiós, como se iban de casa a esas mismas horas casi siempre lasañas, las cocineras, las doncellas, a quienes de pronto parecía que dejábamos de amar al irse” (p.17).

Frialdad, distancia, desafección, hasta crueldad. Como diría Voltaire vienen sin llamarse, viven sin quererse y parten sin llorarse.

La simpática y jovial Violeta, a pesar de su corta edad, ya empieza a parecerse a su familia. La trágica muerte de tía Nines, ella la banaliza, tal es así que llega a la crueldad. La narradora y Violeta hablan sobre el luto y la muerte de la tía. Violeta indica:

“Lo del luto lo he dicho porque me encantaría ir de negro por las tardes, un traje liso negro y sólo un collar de plata austriaca con esmaltes rusos color fresa. Tía Lucía dice que el negro favorece a las personas de complexión como la nuestra” (p.19).

El luto no se lleva por afecto a la persona, ésta queda en el olvido, como las criadas, sino como estética. El egocentrismo y el orgullo son manifiestos en esta actitud.

La narradora también sufre de ese mal. Ante su padre emergen unos sentimientos ambivalentes, porque por un lado ve a su padre:

Era muy guapo, muy bien educado, muy considerado. No pretendía representar un papel específicamente paternal con nosotras” (p.48).

Por otro sentía que:

“Le detesté porque no lograba realmente detestarle. No era detestable” (p.48).

Pero en el fondo y ante su sobresaltada conciencia, siente hostilidad hacia su progenitor. Lo llega a confesar.

“Quizá sea innecesario, después de lo anterior, calificar de hostil mi propia actitud. Pero lo era. Mucho más hostil de lo que yo misma me había propuesto ser, como si temiese por la felicidad de mi madre o de mis hermanos. Aunque, justo es reconocerlo, sin el menor motivo por parte de mi padre” (p.48).

En el fondo de ese yo hay un malestar existencial, un estado kierkegaardiano de angustia, de miedo a ser, de que la vida pesa demasiado. Y ese estado tenía que trasmitirse de alguna manera a un tú anónimo como catar-

sis, solo que no lo logra, porque reconoce que su padre no ha dado motivos para proyectar sobre él esos sentimientos. Pombo ha transmitido su ser, su pesimismo existencial a la narradora.

Finalmente la narradora también ve que los otros fingen igualmente que su familia. Después de la muerte de tía Nines, las escasas gentes del pueblo van a darles las condolencias. Y la narradora ve que hay ficción, impostación de la voz y de ademanes.

“[...] aquella comicidad objetiva que casi cualquier visita, de las pocas que teníamos, tenía para mí a los catorce años” (p.19).

Ante eso, la narradora, a pesar de su juventud, ya manifiesta tener cierta malicia:

“Era divertido ir saludándolas a las tres una por una, y sentarse luego frente a la visita en un reposapiés, poniendo cara seria, fingiendo que tomábamos en serio lo que se decía en vez de limitarnos a observarlas para reírnos después” (p.19).

Otro de los personajes en el que los sentimientos son perversos es el padre de la narradora, Gabriel. Éste es un elegante arquitecto, buena posición, bueno modales, buenas formas léxicas, incluso con una dulce presencia –igual que Javier Salazar en *Contra natura*–, pero en el fondo de su corazón malos sentimientos. La presencia de Gabriel es tan afable que se deja querer por las personas, provocando sentimientos de acogida y de piedad con una dialéctica seductora. Por ejemplo, la narradora, después de oír a su padre, llega a sentir piedad por él.

“Me di cuenta de la importancia que estaba teniendo en aquel momento la cancelación de la piedad que, con menos agudeza, se produjo cuando empecé a descubrir todo el asunto” (p.254).

Ante las expectativas y exigencias de la narradora: “Lo que tengo es una cuenta pendiente” (p.255), su padre, Gabriel, muy sutil, y con una sonrisa seductora, “sonrió encantadoramente” (p.255), contesta con una malevolencia inaudita:

“–Oh, todos hemos tenido a tu edad saldos deudores, sentirse joven es sentirse consoladoramente deudor. A mi edad, y eso quizá también es un consuelo, ya todo está pagado... Pago y pagado” (p.255).

Gabriel relata el mundo de los años de la Depresión del 29 en España como un mundo frívolo, un mundo sin “fondo”, donde la única seriedad común a todos era la “cultura y el arte”. Pombo es fiel en la redacción de este mundo a I. Murdoch. Ésta en su novela *The Book and the Brotherhood* relata un mundo de universitarios y cómo se reúnen a modo de una comunidad para hablar y hacer de todo. Pombo en esta novela también. Un mundo donde predominaba la figura, lo aparente: Sert, Dali, Joselito, Belmonte, y un mundo donde predominaba la figuración, donde todo era apariencia, maravilloso, muy perfecto, muy snob, pero muy hipócrita (p.257). Pombo representa un mundo cósmico donde hay alegrías y penas, frivolidades, contradicciones, reflexiones, relaciones de pareja, encuentros y desencuentros. En ese relato de formas y sentimientos banales, en “ese mundo los hijos era totalmente accidentales...” (p.258). Porque en ese mundo todos eran todo y

“No es que no quiera aceptar que tu madre y yo estuviéramos muy enamorados, es que todos estábamos muy enamorados todos de todos. Era una fratria cultivada, internacional, sin fundamento” (p.258).

Y donde no hay seriedad ninguna, hay banalidad; donde todo vale, nada es valioso. Y en el más elemental naturalismo, es de suponer también que los hijos sean un accidente sin importancia.

“No se nos pasó por la cabeza que tú pudieras algún día ser la consecuencia de aquellos inconsecuentes entrecruzamientos de todos y todas. Fue maravilloso y fue banal. Hizo falta un millón de muertos para meternos encintura. Después de la guerra todos hicimos algún proyecto para una iglesia totalmente despojada, existencial...” (p.258).

Buenas maneras, hasta religiosas, pero pésimos sentimientos. Excelentes palabras pero malévolos sentimientos. El ayer paradisíaco, ligero, inconsciente y fútil muchas veces y el hoy crudo y duro, real sobre todo para la protagonista y no tan bueno.

Dejamos el mundo banal de los sentimientos y encaramos el mundo del cambio y de la enfermedad, otro de los avatares del mal, en su dimensión más visible y más dolorosa.

7.4.3.4.3. Cambio, enfermedad y decrepitud. *Homo patiens*.

El ser humano es un ser en el tiempo y temporal, en el espacio y espacial, aspectos que afectan a su ser: Finitud, desgaste, transformación y morta-

lidad. En el espacio y en el tiempo se convierte en un *viador*, caminante y buscador de realización y de sentido para su vida; de felicidad (Kant). En ese “viaje de ida” (Sölle) está el cuerpo con toda su estructura biológica. Un cuerpo silente, discreto, desvanecido, a menos que el dolor y la enfermedad lo reubiquen en el centro de la conciencia. Él aparece ante ella como algo perecedero, finito, mortal y precario, y aparece en momentos límite como el dolor, el placer, la fatiga y la herida. El hecho de ser hombre, en una y otra forma, apunta siempre más allá de uno mismo, alteridad, y esta trascendencia trascendente e inmanente constituye la esencia de la existencia humana.

En ese arco tensional hoy/mañana, soy/seré, en el que Quevedo nos sitúa: “Fue sueño ayer, mañana será tierra”, el tiempo desgasta y nos desgasta, transforma y nos transforma. El desgaste físico y los efectos que provoca en la persona, efectos psicológicos, son recogidos por A. Pombo en su narrativa, como fenómeno humano y como hecho narrativo, y son convertidos en una fenomenología de la finitud humana. Hay que advertir que la postura que adopta Álvaro Pombo ante el fin humano es la finitud radical, en la línea de Nietzsche y Heidegger.

La novela *Donde las mujeres* es un claro documento de evolución y transformación morfológica, psicológica y espiritual, primero de un yo, después de los otros, en su caminar hacia el fin. El primer documento humano evolutivo lo encontramos en la propia narradora. El lector asiste a un proceso evolutivo difícil plagado de manifestaciones y desengaños. A lo largo de la novela se percibe cómo la narradora va cambiando cronológica, psicológica y espiritualmente; hay un proceso transformador, sobre todo, de pensamiento. El lector encuentra a una narradora adulta, gélida, y, sobre todo, sumergida desengañada, sumergida en el pesimismo, angustia, en la línea de Kierkegaard, y la melancolía. La protagonista narra su vida, mirando al ayer: los catorce años⁵³ hasta los veintisiete⁵⁴, estadio donde termina la novela. Con catorce años ya expresa un carácter orgulloso, vitalista en la línea de Nietzsche, y lleno de soberbia.

“Yo era la mayor y tenía yo que hablar la última. No podía dejar que Violeta me ganara. Era mi obligación sentir lo justo y expresar lo justo” (p.22).

En este itinerario, en el que el ente narrador va superando ese mundo quimérico que ha vivido y sobre él construido, va adquiriendo y descubriendo nociones del otro, alteridad, conocimiento que redundará en la construcción de su yo autónomo, de su ser vulnerable y de su ser finito. “Descubrí el temor que yo tenía...” (p. 78). “Por aquellos días empecé yo a definir una figu-

⁵³ Cfr., pp. 17, 23,26, y 31.

⁵⁴ Cfr., pp. 231, 235, 237, 239 y 260.

ra de mí misma...” (p.110). Pero, además de percibirse, de descubrirse en su necesidad y vulnerabilidad, descubre también a un tú y un él en su menesterosidad.

“Vi que Tom había adelgazado y se había mermado. Había envejecido” (p.15-5).

Luego, la narradora, al ver juntos a Tom y a tía Lucía, percibe a su tía como “más vieja y más frágil, menos aventurera y segura de sí misma” (p.155).

Otro de los avatares del mal, en la novela, es la enfermedad. En la narrativa pombiana el lector suele encontrar la enfermedad nerviosa como un referente constante. Esa anomalía nerviosa termina en locura en la novela que nos ocupa: *Donde las mujeres*.

La narrativa pombiana está trufada de personajes con problemas nerviosos. En la primera narrativa, Tío Eduardo es una persona maniática (“Tío Eduardo”, *R*). En la narrativa de la insustancia, *El hijo adoptivo*, Pancho también sufre de los nervios, amén de tener ataques epilépticos. En esta, narrativa de la sustancia, tía Nines está enferma de los nervios (p.9). Tanto es así que su desaparición estará en relación con esa enfermedad. Primero es llevada a un convento de monjas, las Adoratrices, donde las monjas acogían durante el año a “personas mayores” inválidas o a “enfermas de los nervios, como tía Nines. En cualquier caso son personas:

“que había que vigilar discretamente, sin ofenderlas ni perderlas de vista, porque no estaban aun completamente locas” (p.9).

En tía Nines convergen otros factores que los meramente psicológicos que denuncian algo más que una mera enfermedad nerviosa. Tía Nines tiene una enfermedad del alma. ¿Cuál es la etiología de esa enfermedad anímica?

Álvaro Pombo es muy dado a unas relaciones familiares un tanto complejas. El estigma social, a veces, está por el medio. Sabemos que Nines era hija natural, “hija de mi abuelo” (p.11), como también lo es la narradora. Esta situación pesa. A la vez, Nines, “en esta vida, no esperó gran cosa”. “Había transcurrido su vida lentamente” (p. 10). Cuando surge la oportunidad de ser feliz con Indalecio, éste desaparece ahogado. Esta trágica muerte sumió a Nines en un deterioro constante. Tanto que se llegó a dudar si estaba loca. La causalidad eficiente de la enfermedad radica en:

1) “el deseo de unirse allá en la muerte con el único novio que tuvo”

- 2) *“la desesperación”*
- 3) *“la depresión”* (p.10).

Las consecuencias somáticas de esa enfermedad del alma son evidentes:

- 1) *Deja de “interesarse por la vida en general”.*
- 2) *“poco a poco dejando de comer”* (p.9).

En la Edad Media se hubiera dicho que Nines tenía la enfermedad del amor. Y en el Romanticismo la muerte hubiera sido comprendida como que el amor la llevó a la muerte. Este aspecto folletinesco da un toque romántico a la novela.

Pero el deterioro no solo es visible en tía Nines, sino también en tía Lucía. Mujer adulta de 58 años (p. 162). La novela recoge dos aspectos de ese deterioro cognitivo y neurológico. Podemos preguntarnos ¿Si es acaso una proyección de algún síntoma que sufre Pombo? Una de las primeras informaciones que da la narradora, a cerca de Lucía, es psicológica. “Nunca estuvo a gusto con su cuerpo”. Era una belleza, sin embargo, “se sentía a disgusto” con su cuerpo. Además, y a juicio de la narradora, “odiaba” su cuerpo, por eso no se casó. Al odiar su cuerpo, odiaba el de todos los demás. Pero tía Lucía va a más. Prueba de que su lucidez se va deteriorando es que a su compañero Tom, “dejó de dirigirse en persona” cuando había gente. A juicio de la narradora, tía Lucía “ya empezaba a no hacer pie” (p.144). A tía Lucía también le tiembla la mano, como a su hermana Nines.

La frialdad con que están creados algunos de los personajes de la novela es visible no solo en la narradora, sino también en su tía Lucía. Ésta llega a confesar su horror a la dulzura. “A mí me ha enfermado siempre la dulzura, Tom, un empalago la dulzura” (p. 226). Esta misma atrofia afectiva es notoria en la relación con Tom. La página 226 es una declaración de intenciones a cerca de su pareja. En la conversación entre tía y sobrina, se percibe claramente que Lucía no ha querido ni quiere a nadie, ni a sus hermanas, sobrinas, etc., y ni siquiera a Tom con el que ha compartido su amor. Hay un resquemor en su corazón herido que la hace gritar. Varios ejemplos aclararán cuanto afirmamos. Lucía verbaliza su deterioro afectivo.

- a) *“Nadie me ha querido”* (p. 249).

Y lo hace con agresividad malvada y dañina.

- b) *“[...] aquí tenemos al alemán perfecto, al hombre que, por tener, tenía hasta el corazón perfectamente limpio”* (p.249).

Hay rencor en la vida de Lucía, mucho rencor, como mujer que no se realiza.

- c) *“Entre Ton y yo no hubo nunca un componente de, ¿cómo te diría?, de carnalidad. Preferiría, yo le digo, que me adoraras menos y me amaras más como un cualquiera. Yo soy una mujer, lo soy. Necesito una solicitud que me interfiera un poco, que me cambie de mood a mood físicamente, no sólo mentalmente” (p. 227).*

y como parte de una familia que no se integra, que vive a su manera y a su aire.

- d) *“[...] siempre he sido una persona desdichada, siempre” (p.249).*

Cuando es visible su enfermedad neurológica degenerativa, manifiesta esa carencia afectiva que ha vivido, amén de cierto complejo de inferioridad. Hay amargura y sufrimiento en su discurso. Las diferentes secuencias nos ayudarán a clarificar cuanto decimos.

Lucía está hablando, lamentándose y afirmando su complejo de inferioridad ante su sobrina y Tom. Vemos el pensamiento binario de Lucía y la imagen tan deteriorada que tiene de sí misma.

“Yo no tenía, no era de tu misma, exactamente igual, clase social. Yo no tenía a la clase de dinero que tenían tus bisabuelos. No tenía, por no tener, ni un apellido que no fuese procedente de una profesión menor: herreros, zapateros... yo era inferior, y tú superior” (p.249).

En medio de la lamentación y amargura, aparece el rasgo degenerativo.

“Y lo decidí... ¿qué estaba diciendo? Ya no me acuerdo. ¿Tú te acuerdas, sobrina? No me encuentro nada bien” (p.249).

Pero donde tía Lucía manifiesta su gran deterioro neuropsicológico, y donde emerge de verdad lo que es tía Lucía es al final casi de la novela. La escena es la siguiente. Lucía y la narradora están conversando. Tom se incorpora al grupo. La narradora avisa de la situación, y para ello emplea es adjetivo “feroz”, amén del toque religioso, del Génesis, que no podía faltar. Pombo mezcla como es común en él la religión, el alcohol y la manipulación psicológica del otro. La civilización y la barbarie son apuntadas en boca

de la narradora, con el toque religioso. El lugar se convierte en un *locus horribilis*.

“Quizá Tom Bilffinger, acostumbrado a las extravagancias de tía Lucía, no se dio cuenta, cuando entró en la sala de la inclinación feroz que había en el aire, en el espejo rectangular, en la gran cornucopia que nos reproducía automáticamente y no podía no reproducirnos, como Dios, que una vez creados, no pudo descrearnos” (p.249).

El lector es avisado por la narradora, en su reflexión introspectiva, de la violencia psicológica que de inmediato iba a desplomarse. Según la narradora, tía Lucía no tenía intención alguna de perder la oportunidad de hasta qué punto puede ser cruel y a la vez indispensable. La escena no solo manifiesta la agresividad, sino también la malevolencia.

El primer apunte va dirigido hacia la humildad de Tom, valor que le desagrada a tía Lucía.

“—He aquí que entra el inexistente. ¿Por qué, Tom, reincides en ese tu no tener la más mínima importancia? (p.249).

La mala imagen que Lucía tiene de sí misma vuelve a aparecer en la conversación. Es visible el sarcasmo y la maldad que hay en las palabras de Lucía, palabras envenenadas.

“[...] entras [Tom] por la puerta de esta sala y nos ves a las dos, a la sobrina adorable y a la tía detestable, pero por la cual sentiste en otro tiempo sentimientos fogosos” (p.249).

La grosería en el vocabulario es patente, grosería llena de malevolencia, de agresividad, llena de frustración y también de impotencia.

“Todos los días me preguntas veinte veces, veinticinco veces, cómo estoy. Sería indecoroso estar muy bien, tengo que encontrarme mal. ¿Para qué preguntas esa mamonada, chico? Tú es posible que creas a tu edad que a las personas hay que preguntarles cómo están. ¡Estamos bien, mamón! Tú estarás mal” (p. 250).

Lucía recurre a la religión para hacer más daño y al sentimiento de inferioridad.

“Compasiones tan sumamente cristianas, que además de amarme en Dios me amas por mí misma en mi insignificancia. Yo soy las uñas recortadas de Plátón” (p.250).

“¿Te das cuenta, sobrina, que este pobre idiota tuvo la osadía, la impertinencia, de amarme a mí como Dios al mundo que ha creado? ¡Eso es un insulto! (ibid).

Luego, Lucía empieza a desvariar imaginando entre Tom y la narradora un comadreo irreal, solo real en la mente llena de fantasmas.

“Os he visto hablar, os entendéis, janda!, lo igual busca lo igual, claro. Cada vez que abro la boca y digo algo, pensáis: Pobrecita, está con el anís.... Pero no estoy con el anís. Tengo una claridad tan meridiana que acabo estando por lo regular hasta las narices de mí misma...” (p. 250).

Estamos, por tanto, ante un personaje como tía Eugenia en *El héroe de las mansardas de Mansard*. Parece que sí. Malos sentimientos, porque entre otras cosas, no se quiere, no se aguanta y se detesta. Y por todo ello, lo hace a los demás. Respira agresividad, frustración, falta de sentido y de contenido existencial.

Dejamos el mundo de la decrepitud y enfermedad y nos introducimos en la conciencia y en la culpa, amén de la sexualidad, una dimensión importante en la vida de las personas, como en los personajes.

7.4.3.4.4. Culpa y sexualidad.

Ligado al pasado aparece el resentimiento y el sentimiento de culpabilidad, sobre todo, en la protagonista. Ésta se siente culpable por no sentir lo que debería sentir en muchos momentos. Pero la culpa emerge sobre todo al ir descubriendo que su mundo argumental no es el recibido. Empieza por enterarse de que su verdadero padre no es el que ella creía sino otro. Vive la situación como un desplazamiento de identidad filial y de forma traumática. Se ve desplazada, como tía Nines, del núcleo familiar.

La culpa de la narradora no tiene un origen concreto, pero está ahí, como lo está la angustia. La manifestación de esa culpa se manifiesta en múltiples momentos de la narración. El recuerdo de su tía Nines, muerta por amor, no logra entristecerla. Ante la muerte de ésta, se pregunta, con quince años, con emotividad y sentimiento,

“Sentía al mismo tiempo una intensa sensación de no estar sintiendo yo lo que debía, o quizá un ambiguo sentimiento de culpabilidad por limitarme a observar aquella escena desde la ventana en lugar de bajar corriendo a despedirme de tía Nines con un beso” (p.17).

El deber antes que el sentimiento. La narradora vive sentimientos encontrados, ambivalentes, querer frente a no hacer. Un intento de escapar a la realidad más evidente: hacer lo que la situación requiere en lugar de ver desde la ventana, en lugar de escapar. Pombo anticipa con esta situación muchas situaciones de escapismo en la vida de los personajes. Es decir, Pombo traslada a la vida del ser humano que no se puede ocultar la realidad, sino hay que hacerle frente.

Cuando se ahogó Indalecio, el compañero sentimental de tía Nines, la protagonista hace unas declaraciones frívolas y desafortunadas. Y la conciencia, que es un juez implacable, avisa de la inoportunidad de la declaración.

“Y al ahogarse Indalecio ya no son novios –declaré yo solemnemente, y de inmediato sentí una punzada de confusa inculpación. Me sentí cruel por hablar de ese modo con Violeta” (p.18).

La narradora ha vivido en un ambiente hostil hacia los varones por parte de todas las mujeres del entorno, desde su madre, Clara, hasta su tía Lucía. Cuando Gabriel, una de las parejas de la madre agasaja a Violeta con múltiples atenciones, la protagonista vive esa dedicación y atención con hostilidad. La acción de Gabriel provoca celos y rechazo, amén de culpa. Así lo hace saber la narradora al lector implícito.

“Y fue esto en concreto lo que reavivó mi vieja hostilidad de los siete años contra un hombre cuyo dulce temperamento, cuyos pulidos modales, hacían que me sintiera culpable” (p.52).

Buenos modales, buenas formas, pero pésimos sentimientos. El resentimiento, la culpa, el remordimiento, es común a muchos de los personajes.

El lector va descubriendo a lo largo de la novela cómo la conciencia de la narradora va despertando, se va dando cuenta de cuánto le rodea. Va adquiriendo profundidad existencial. Ese despertar a la vida y en la vida, la protagonista es consciente de ello porque la conciencia cuando está madura muerde, advierte, reprocha y llama.

La narradora hace una revisión de su momento con dieciséis años (p.141). Se pregunta si a esa edad era rebelde. La respuesta es positiva porque ve que domina, en su introspección, un vitalismo exacerbado, una clara inclinación hacia lo suyo y los suyos, “mi constante voluntad de elogiar exaltadamente nuestras cosas”. La rebeldía había venido con la edad como el resto de las cosas: regla, etc. Confiesa que se siente

“[...] sucia y repugnante, resentida y culpable por ser incapaz de sentir lo que debía. Amargamente musité: <Así es la juventud esa que dicen, la primavera de la vida: inseguridad, mal humor, y el peso de la culpa>” (p.141).

Una situación similar siente en su interior cuando Fräulein Hannh se ha marchado a Alemania, a recuperarse de la pierna rota. Vuelve a casa, sube a su habitación y le invade un sentimiento de culpa. El deber reclama al hacer, en este caso el hacer había sido mal hacer, por eso la conciencia reclama su deuda.

“La casa entera en torno a mi parecía estupefacta. Inquietante silencio boquiabierto de culpables que no reconocer su culpa. Entré en mi habitación y cerré la puerta una vez dentro. Estaba todo igual y me pareció –sin embargo– una habitación nunca vista, limpia y deshabitada y neutral como la habitación de un hotel de dos estrellas. Una habitación que no formaba parte de mi casa ni de ninguna casa, como un dormitorio en una pesadilla” (pp.212.213)

Finalmente, cuando la realidad es insoportable de llevar por la protagonista, su conciencia es una mezcla de culpabilidad, sensación de irrealidad y de falta de soporte existencial. Todo ello lleva a la narradora al caos mental y a la idea de suicidio. “Me salvó –indica la narradora– una cierta salvaje capacidad de reírme de mí misma”. La única razón esgrimida para evitar el final trágico es el humor, esa medicina salvadora: “Chica, te suicidarás, pero nunca parecerás una suicida” (p. 260).

La sexualidad es otro de los temas presentes en la novela, tocada a la manera de Pombo: con exquisita ambigüedad. Martínez Expósito ve en la novela cierta “homofobia”. Rastreando la novela y las exposiciones de la protagonista hay algunas dudas en cuanto a su sexualidad. ¿Se puede hablar de lesbianismo? Tal vez sí. Pero lo que el lector saca en conclusión después de leer la novela es que la protagonista anónima manifiesta cierta ambigüedad en torno a su orientación sexual. Las actitudes son confusas. Y las manifestaciones, escasas, orientan la reflexión en una dirección concreta. Para Martínez Expósito la narradora tiene una “feminidad lesbiana”⁵⁵. El crítico cree que Pombo tiende a ocultar la orientación sexual de la narradora. Una actitud por “evitar la calificación lesbiana”⁵⁶ dice el crítico. De ahí que Pombo sea visto como homófobo. Ya en la literatura del exilio en varios cuentos los protagonistas se guardan para sí su orientación sexual, hasta que un incidente les hace salir del armario –salida del *closet*–. Tío Eduardo en el cuento homónimo “Tío Eduardo” y Martín en el relato “El regreso”, ambos pertenecientes al corpus *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977).

⁵⁵ Martínez Expósito, o. c., p. 186.

⁵⁶ Ibidem.

La protagonista es una mujer, adulta, cuando narra toda su vida desde que tiene catorce años. Ella, como tío Eduardo, ha vivido refugiada en una vida de seguridad, San Román, monotonía y ausencia del mundo. Ella está rodeada de su madre, de sus tías, sobre todo tía Lucía, y de sus hermanos Violeta y Fernando. Mundo de la clase media-alta que vive de rentas en su Arcadia feliz. Hay visitas que puntualmente van a visitarlas, como lo hacen a casa de tío Eduardo. La narradora es huidiza, tímida, como tío Eduardo, como Carolina de la Cuesta y tantos otros personajes pombianos. Si Doña María es la eterna acompañante femenina del homosexual Eduardo, la madre y tía Lucía son las acompañantes de la protagonista; después está su hermana Violeta, a quien adora.

El orden queda modificado cuando aparece un hombre: su padre adoptivo, que revoluciona su vida y la vida de ese lugar adánico. En “Tío Eduardo” es Ignacio quien revoluciona la vida de Eduardo, y quien representa la sorpresa, lo desconocido que hace latir emocionado el corazón de Eduardo. En *Donde las mujeres* es Gabriel, el pintor, el que modifica toda la vida del gineceo. El que provoca sentimientos de admiración y rechazo, de malevolencia en la protagonista. Y el que provocará fuertes sentimientos, ¿celos?, salida del *closed*, cuando vea que su hermana es agasajada, mimada y pretendida por su persona. ¿Es la protagonista acaso lesbiana?

Uno de los aspectos en que hay cierta sospecha de que su orientación sexual va en la línea de Martínez Expósito está en la relación mantenida con su hermana Violeta. En toda la novela, la protagonista está muy preocupada por su hermana Violeta; casi llega a la obsesión por ella. Algunas secuencias de la trama nos ayudarán a clarificar nuestra posición.

En la secuencia 29 (p.149ss) tenemos una pista que nos puede aclarar algo. El drama de su ocultación de sentimientos estalla cuando Gabriel se lleva a Violeta a pasar la Navidad a su casa de campo. Violeta desaparece de su vista sin explicaciones, situación que hace estallar de envidia –¿celos?– a la protagonista. Esta situación se da también en el cuento “Tío Eduardo”, en el cuento “Regreso” y en la novela *El parecido*. En ésta, Jaime ha muerto, su tío Gonzalo Ferrer, desesperado, deambula por las nocturnas calles de Letona hasta que encuentra la muerte. El mismo planteamiento se da con la protagonista de *Donde las mujeres*.

El gineceo de San Román queda vacío de Violeta. La narradora sufre “un malestar que no aliviaba ninguna distracción” (p.149). No la sosiega ni las conversaciones largas tenidas con su madre que siempre le habían sosegado, confiesa la narradora. En esa situación de orfandad, la anónima protagonista es invadida por esa angustia kierkegaardiana que no la deja parar tranquila en ningún sitio. Una búsqueda y un sinvivir.

“Cuanto más pensaba en Violeta y en mi padre y más navideña se volvía nuestra casa a medida que se acercaba el veinticinco de diciembre, el veintiocho de diciembre, la noche de Año Viejo, y el amanecer del Año Nuevo, San Silvestre, más insoportable me resultaba no tener a Violeta en mi casa. Al faltar Violeta me faltaba todo lo demás... Se me saltaban las lágrimas y no podía consolarme ni siquiera sabiendo que Violeta regresaría” (p.150).

La situación de la narradora es compleja. ¿Celos? ¿Rabia, impotencia? ¿Hay sentimientos de traición en la conciencia de la narradora? Creemos que sí. Esa misma sensación de celos cree percibir el lector en la protagonista cuando en la escena en que el padre adoptivo se hace presente en sus vidas, la narradora vive la aparición del varón y el trato como la relación con “un primer novio” (p.51). Esa aparición no la vive con buenos sentimientos, si no consciente, sí inconsciente.

“Recuerdo cuando apareció mi padre aquel verano, y, sobre todo, cuando me di cuenta de la extraña animación que poseía a Violeta y que, permaneciendo todo lo demás idéntico, sólo cabía atribuir a su relación con este siempre endomingado personaje que para ella surgía casi de la nada y que, no obstante ser su padre, tenía con ella las atenciones, los detalles, que nunca, por cariñoso que sea, tiene un padre y que tiene, por frívolo que sea, siempre un primer novio”(p.51).

La percepción que tiene el lector de este fragmento literario es de incomodidad, de recelo, de ¿envidia? Desde luego hay una evidencia de sentimientos muy, muy, confusos. Y sentimientos nada buenos.

Pero hay más momentos que nos puede iluminar la reflexión para deducir si hay ambigüedad o no. Otro de los momentos en que se puede deducir algo es el siguiente. Apenas empezar la novela, la protagonista ya deja claro qué siente y en qué lugar está su hermana: “Violeta era ya una criatura preciosa a los doce años” (p.51).

El desinterés por el mundo de los varones es manifiesto, no solo cuando es pequeña, sino, sobre todo, cuando es ya adulta. No le interesan los adolescentes de su instituto, ni los compañeros de facultad. Siempre hay un desprecio por el varón, quizá aprendido en San Román. Al final de la secuencia 23 (p.110), la protagonista de la historia hace una confesión que tiene que ver con la posición cerrada que toma ante la vida, sobre todo, ante la orientación sexual.

[...] por aquellos días empecé yo a definir una figura de mí misma donde el desmesurado orgullo, la grandeza de ánimo aristotélica, tenía que ejercerse de tal suerte que nunca nos lo tuviéramos creído. Había que ser hasta tal

punto que casi cualquier preocupación por parecerlo ante los demás tenía que ser considerada como una falta de clase, una indignidad”(p.110).

Los imperativos categóricos pombianos: “Había que ser...”, “parecerlo ante los demás”. Don claves importantes en toda la narrativa pombiana.

En la secuencia 34, final (p.177), la protagonista tiene una mala imagen del matrimonio. Visión, tal vez, creada por imitación de su madre y de su “estamos mejor salas”, por aprendizaje que produce el ideal al que tiende a aproximarse. En el gineceo no había gozado de buena nota el matrimonio. De hecho, la madre, la tía y Nines estaban separadas de varones. Casi se podría decir que dominaba una androfobia. En esa secuencia, la protagonista hace una confesión importante:

“[...] el matrimonio, según esto, era un desatino, porque pretendía combinar lo incombible, mis dos mundos: el ajeno y exterior con el propio y secreto. Y el mayor secreto era –o me parecía– el sentimiento de que no deseaba ser acariciada” (p.177).

Por eso y por más, según la protagonista, “ligar era la felicidad de las criadas y en general de los siervos”. Las relaciones son consideradas por la protagonista de vulgares y estériles.

“[...] entonces consideraba yo vulgar y estéril cualquier relación amorosa que fuese natural, posible, convencionalmente agradable para todo el mundo” (p.125).

La perfecta casada, que diría fr. Luis de León, equivalía para ella a ser una perfecta estúpida (p.194). En consecuencia, cuando la protagonista iba a los “guateques” la única proximidad legítima de “mi intimidad con otra intimidad era el chachachá o el vals del emperador. Ése era el único acercamiento físico que permitía a los demás” (p.177). Y lo más grave todavía era que en los bailes, no paraba de bailar para evitar el roce con los chicos, con el agravante de que su relación con ellos era “sin cruzar palabra con mi pareja” (p. 177).

Hay otro momento en la novela, secuencia sexta (pp. 28 y 29), en que la protagonista manifiesta envidia del mundo masculino. Su hermano Fernando y Tom están tocando unos instrumentos musicales. El sonido de los instrumentos provoca en la protagonista evocación y reflexión filosófica: “todas las cosas tienen, además de apariencia visible, además de su olor propio, su peculiar sonoridad” (p.28), además envidia carencial: no tiene instrumento.

“Y sentir a la vez aquella punzada como de envidia que había sentido intermitentemente casi toda la tarde, al ver tan divertidos con sus instrumentos a Fernandito y Tom Bilffinger” (p.228).

Y también envidia esencial:

“Lamenté ser chica, a nosotras no se nos hacen esa clase de regalos” (p.29).

La protagonista, por tanto, no se siente a gusto con su situación óptica y social. Hay un tercer elemento que la anónima protagonista parece que se le escapa de la reflexión. Anhela el mundo masculino, mundo perfecto, en su percepción, del cual se sabe enajenada.

“Tom y Fernandito aquella tarde, como se ríen dos buenos camaradas en reuniones de hombres, ese mundo arbitrario y perfecto que yo jamás entendería” (p.29).

El psicoanálisis ha contribuido al conocimiento del hombre en muchos aspectos. Aplicado a la narradora, se otro momento interesante para el lector que suscita sospecha es la imagen que tiene de su padre. En esa imagen proyecta un deseo quizás no consciente plenamente. La protagonista narra cómo ella está siempre con su madre conversando, y él, su padre adoptivo, en ese momento está en su casa pasando una temporada con ellos. En su imaginario revisa la imagen de su padre: ágil, con bigote y ojos castaños aterciopelados

“[...] que parecían hechos para ser mirados, como los de las mujeres” (p.42).

El mundo masculino parece que a la protagonista no acaba de convencerle mucho. La declaración que hace al lector es significativa. En la Navidad de los años 50 ó 51, tiempo vivido amargamente por ella, Violeta se ha marchado con su padre, y la protagonista sufre y llora por su ausencia. Confiesa:

“[...] se conoce que [Tom] pensó que estaba llorosa por un chico, cosa que ni entonces ni después, ni nunca, estuve” (p.153).

A uno de los chicos, Álvaro, con el que aparentemente mantiene una aventura, le contesta con una crueldad infinita:

“Tu interés por mí dura lo que dura este pitillo” (p.167).

Las muestras de misoginia son abundantes. En la secuencia 34 (p. 175), la protagonista va a la Universidad de Letona, Facultad de letras, donde cursa primero de comunes, rama filosofía. Flirtea con Óscar y Vitorio. Con éste, una tarde, siente como otras muchas veces sentimientos ambivalencia:

“[...] en ese instante hubiera deseado decir <Te quiero> y hubiera dicho <No te quiero>, no hubiera tendido el más mínimo problema” (p.175).

En el fondo de su corazón sabe la protagonista que está fingiendo, como muchas veces fingían en su casa su madre, su tía Lucía, su hermana Violeta. Esa verdad es reconocida en su conciencia:

“Lo curioso era que sentía que fingía. Tenía la sensación de no estar diciendo la verdad a Vitorio, y a la vez no sabía cuál era de verdad el verdadero sentimiento, el sentimiento opuesto, en este caso” (p.175).

Después de un mal entendido entre los tres, la protagonista se alegra de haber terminado hiriendo a los jóvenes. Ella vive la situación como una victoria sobre el tan mal visto y llevado mundo masculino. Después de reconocer la herida de la vanidad de los compañeros, “la vanidad masculina de los dos lo que había herido”, saca la conclusión que no la quieren ninguno de los dos.

Otro atisbo misógino aparece una tarde en que Tom y ella conversa. El buen hombre le ha sugerido que debería casarse, sería una “estupenda esposa para cualquier hombre inteligente”. A tal requerimiento, la narradora contesta que era una bobada. Pero en su conciencia, hace saber al lector una cosa muy llamativa, convertida en actitud negativa.

“Salir con chicos, o al contrario, no querer ni verlos ni hablar de ellos, era cosa muy distinta de casarse” (p.191).

Verbalizada la situación con su adorada hermana. La protagonista confiesa al lector: “Hice con Violeta una pequeña demostración de indiferencia, como un tanteo”, sobre la belleza, se compara con ella: “No soy tan guapa como tú, pero no estoy del todo mal” (p.176). Luego confiesa qué opinión tiene de los chicos:

“Con los chicos me pasa que me aburro, eso es lo que me pasa. [...] Algo menos con unos que con otros, pero al final todos me aburren. Son todos de una pieza. No tienen nada de conversación, son sosos...” (p.176).

La confidencialidad entre protagonista narradora y el lector es evidente y manifiesta. Pues sigue con las confesiones acerca de qué representa para ella el curso de comunes en la Facultad de letras, y qué representan los chicos. “[N]unca hasta entonces había elaborado mi apariencia ni había calculado lo que debía y no debía decir”. Había tanta gente de mi edad y

“[...] tan gansos todos. Par demostrar que los chicos no me interesaban, procuraba atraer a los más guapos, que no eran después de todo muchos en aquella Letona provinciana de balandranes y rosarios” (p.178).

En esa acción no solo hay maldad, sino soberbia, desdén e inferiores, de esa manera rechaza un mundo que no acaba de aceptar. “Todo el mundo sabía que yo no era como los demás” (p.179). Par luego confesar:

“Para estar a su altura, a la altura de la imagen que se tenía en San Román y en otros sitios de La Maraña y de nosotras, me volví una estudiante excéntrica. Aparecía siempre un poco sola, sobrevolándolo todo como un águila, inaccesible para todos y en el centro de todo” (p.179).

Luego reconoce que tanto ella como sus compañeros con ella, todos se equivocaron.

Entendemos, después de esta exposición de secuencias de la novela, que la protagonista anónima de la novela tiene dificultad para verbalizar su sexualidad. Cada secuencia, variaciones sobre un mismo tema, ha demostrado la actitud inhibitoria de la protagonista para aceptar su orientación sexual. Estamos de acuerdo con Martínez Espósito en la afirmación que hace en torno a la protagonista y su actitud ante su propia sexualidad.

“En una actitud típica de quien se niega su propia homosexualidad, la narradora jamás llegará a verbalizar su deseo. Su crónica sentimental queda, así, como una triste crónica sin sentimientos en torno a un deseo que, a fuerza de sublimación, ha terminado por desaparecer”⁵⁷

La sexualidad de esta protagonista no difiere de muchos de los personajes de la narrativa del exilio. Pues en aquella, los personajes viven su sexualidad más soñada que genuina (J. Alfaya). Doña María, en *El parecido*, vive así su sexualidad: fría, lejana, enigmática, aunque dueña de sí. La narradora de *Donde las mujeres* también lo hace así. Frialdad, lejanía, etc. Intenta negar sus instintos a través de esa ascesis personal creyendo ser libre, eso sí, en soledad.

⁵⁷ Cfr., Martínez Espósito, 2004, p. 187.

Dejamos el mundo de la culpa y el de la sexualidad, aspectos tan enigmáticos en el hombre, y nos adentramos en otro de los mundos humanos, la búsqueda de sentido, la soledad, el engaño y la desilusión, avatares del mal.

7.4.3.4.5. Soledad, engaño y desilusión en la novela.

Una de las cuestiones límite que, a pesar de su difícil resolución, nunca dejamos de formularnos es por qué hay mal en el mundo. ¿Por qué el ser humano hace el mal pudiendo hacer el bien? ¿Se puede hablar entre otras razones a una pérdida de control del hombre sobre sí mismo al ser arrebatado por algunos sentimientos o arrebatado por la pasión?

La soledad es una situación personal y una situación de la cual se puede escribir. Tal es así que en la narrativa de Pombo se convierte en uno de los temas más representativos de su literatura. Muchas de sus criaturas están solas. Unas porque sienten en su corazón el estigma de la homosexualidad, otras porque viven aisladas del mundo; se han aislado. Todas ellas, como fr. Luis de León, se apartan del mundanal ruido porque, en el fondo de su corazón, buscan ese remanso de paz que es la soledad. Lo hacen como su creador, Pombo que también la busca adrede: “Soy una persona más bien solitaria. Vivo muy aisladamente”⁵⁸. Lo hace para salvar las distancias, y encontrarse consigo mismo. En cualquier caso, y referente a los homosexuales, Kantor avisa:

*“Los gays y lesbianas esquivos usan deliberadamente su alejamiento en su propio perjuicio. Se guardan para sí, se aíslan de modo que puedan seguir solos y personalmente insatisfechos”*⁵⁹.

Los enfoques epistemológicos sobre la soledad son variados. En términos psicológicos la soledad es definida por los especialistas en la materia como un estado fruto de la ausencia, o deficiencia, de relaciones sociales. Entre esos especialistas destacan Young que concibe la soledad como la ausencia real o percibida de relaciones sociales satisfactorias. Otros autores definen la soledad como una situación nacida entre la realidad y lo deseado. Para Peplau y Perlman la soledad es una experiencia displacentera que ocurre cuando la red de relaciones sociales de una persona es deficiente⁶⁰.

⁵⁸ Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera*, n°209 (diciembre, 2001)-12b.

⁵⁹ La cita corresponde a Kantor, M., *Homophobia: Description, Development, and Dynamics of Gay Bashing*, Westport and London: Praeger, citado por Martínez Expósito, A., 2004, p. 186.

⁶⁰ Tomamos de Montero y López Lena, M. y Sánchez-Sosa, J.J., *La soledad como fenómeno psicológico: una análisis conceptual*, en *Salud Mental*, Vol. 24, No. 1 (febrero 2001)19 web:

La fenomenología apunta que el ser humano es un ser con tendencia a la relación que nace del ser social. En esa relación con el otro nace la necesidad de afecto. Cuando ese requerimiento no se da surge ese estado llamado soledad. Ésta es la percepción que tiene la protagonista de la novela: su familia está sola. La isla de La Maraña es muy poco visitada por los vecinos de San Román (p.19). Tal es así que la protagonista confiesa al lector implícito en su confesión:

“[...] y las dos [madre e hija] nos reíamos, como si el querernos nosotras dos fuese una fortaleza inexpugnable donde nos escondíamos y nos reíamos” (p.41).

La soledad de la familia radica en un sentimiento maligno de las dos hermanas: Clara y Lucía. Este sentimiento es denunciado por Fernando, la pareja de Clara, padre adoptivo de la narradora anónima. Un día en que va a visitar a la familia, Fernando deja muy claro cuál es el mal de esa familia: la esterilidad de las tres hembras: Lucía, Clara y la narradora. En qué consiste esa esterilidad. En que Clara y Lucía son

“dos locas que desprecian a todos los hombres que no son como ellas, estériles, un par de excéntricas inútiles... Aquí no queréis hombre porque sois estériles. Los mandáis a paseo como acaba de mandar tú a tus amigos” (p.61).

Además de la esterilidad hay otro elemento malvado: la posesión y el decrecimiento. Esta es la queja que hace Violeta a su padre.

“<Sácame de aquí, papá>, <me ahogo aquí, no voy a crecer nunca, no me dejen ella dos que crezca. Quieren que no crezca>” (p.62).

No solo la familia está aislada y sola en La Maraña de San Román, el tono de aislamiento de los personajes así lo indican, sino que también lo está la propia narradora. En muchos momentos de la historia está sola. Por ejemplo, la protagonista confiesa en la cuadragésima secuencia que está sola: “jamás llegué a tener íntimas amigas” (p.191). Según esto, para la narradora había dos mundos muy diferenciados y enfrentados: “un interior y un exterior, nuestro mundo y el de los demás” (p.51). La vida de esa arcadia familiar llega a ser calificada por la narradora de una vida “tan clausurada y tenaz como la nuestra” (p.49). La narradora, al final de la novela, confiesa

esa soledad en que han vivido todos en su familia. Está en el hotel, después de que haya dejado La Maraña, como María en *El metro de platino iridiado*, se pregunta si se le habrá echado en falta. Y llega a la conclusión terrible:

“El estilo de vida de mi familia no contribuía a hacernos conscientes de lo que ocurría fuera de nuestro círculo más íntimo” (p. 274).

Al final, la narradora, sola, desilusionada, engañada, afronta su vida con serenidad, despojada de ese lastre familiar que tanto daño le ha hecho.

Afrontamos ahora el mundo de la desilusión. No es un tema recurrente en la narrativa de Pombo, pero sí está presente. Está presente también en la novela *El héroe de las mansardas de Mansard* en la figura del protagonista Kus-Kús. El pequeño va creciendo y en su horizonte existencial van apareciendo la desilusión de las personas mayores en que había puesto su confianza. Tal es así que Julián, en un momento concreto, afirma: “le he desilusionado”. Ahora, en ésta, Pombo también narra la trayectoria de otra persona, una anónima narradora, que narra su vida en el hoy desde el ayer. Recuerdo..., fuimos... aquel invierno fue.... El enfoque, por tanto, de esta parte es la evolución de la protagonista a través de sus ilusiones y desilusiones. Visto que la anónima narradora está inseparablemente ligada a sus interlocutores ellos también serán objeto del análisis, siempre que provoquen cambios en la percepción que la protagonista tiene de sí misma.

La novela *Donde las mujeres* es la historia de una adolescente, catorce años, ilusionada con su casa y con su familia. Esa arcadia feliz en la que está se va convirtiendo en un *locus horribilis*, merced al descubrimiento del pasado familiar. El despertar psicológico va transformando a la narradora, de la ilusión va pasando a la desilusionando, pues ve como esa casa, convertida en una isla física, se convierte en una isla psicológica, aislamiento, de toda la familia. Un lugar de opresión y de cerrazón. Lugar donde su madre y su tía Lucía, sobre todo su tía, con el paso del tiempo descubre que no son lo que parecían. El lector ve la transformación de una jovial e ilusionada adolescente –catorce años– en una joven –veintisiete años– angustiada y desilusionada hasta llegar al suicidio.

La ilusión está radicada en la vida humana. La fenomenología de la existencia sitúa la vida humana en la circunstancialidad, es decir, con las cosas que rodean a cada persona, además de con los otros, las personas con las que uno está. En la circunstancia el ser humano se hace, activa el ser, y desde la circunstancia vive. Pero es con los otros cuando de verdad se hace lo que es: humano. Y es ahí, con los otros, el lugar y el origen antropológico de la ilusión y de la desilusión. La condición social es la que hace posible que el hombre se comporte ilusionadamente frente a ciertas realidades. Y a esa

condición hay que referir las actitudes humanas, las relaciones personales, la manera de vivir las cosas.

La protagonista de la novela, anónima, se incorpora a un contexto femenino, un gineceo, vitalista, alegre, bullicioso, elegante, donde el hombre está ausente. Toda la familia en La Maraña de San Román se reduce a la génetrix, Clara, las hermanas de ésta: Lucía, Nines, y los hijos de Clara, la narradora, Violeta y Fernandito. Una familia, diríamos hoy, monoparental, unida, donde Clara es como la matriarca de todo el clan femenino a pesar de ser la segunda de las hermanas. La familia tiene su pasado por descubrir. Tanto es así que cada hijo se hace un imaginario personal de la vida de su familia. La narradora también. Le cuesta trabajo, como le cuesta el resto, caer en la cuenta de que su madre y sus tías tienen una vida propia. A pesar de todo, la vida en La Maraña era “fascinante” cuando eran visitadas “contadas veces” (p.20), o “emocionante” cuanto pasaba allí.

La vida de La Maraña empieza a cambiar cuando tía Nines fallece. En la secuencia tercera (pp.16-20), la protagonista se pregunta, después del funeral y entierro de la misma: “¿Por qué no llevan luto por tía Nines...?”. En la psicología de la narradora el comportamiento de la madre y de la tía es cuando no sospechoso.

En la novena secuencia (pp. 33-34) encontramos a la protagonista confesando la impresión que le ha provocado su padre cuando fue a verlas. “Al verle me sentí amenazada” (p. 40). Luego en la página 41 se ve el mundo tan cerrado de La Maraña. Para terminar, confiesa que “era fatigoso ser querida por dos personas tan distintas” (p.42): su madre y su padre adoptivo. Ella opta claramente por su madre. Por otra parte, la presencia de esa persona provoca en la narradora hostilidad, agresividad, perplejidad (p.48). Entre unos y otros van provocando en la narrador malestar (p.48). Tanto es así que la propia protagonista llega a decir que la vida allí está “clausurada” (p.49). Por eso llega a decir que ante su vida hay dos mundos muy enfrentados: un interior y un exterior”; “nuestro mundo y el de los demás” (p. 51).

A pesar de todo lo que va descubriendo la protagonista de la vida familiar: enredos, desprecios, separaciones, hasta cierta misoginia, sigue con su optimismo y su ilusión en su madre. Es clara la narradora:

“Y sólo me acordaba del gozo de ser especial a ojos de mi madre, la hija en quien tenía más confianza...” (p.69).

Luego la madre explica a la anónima narradora que no ha querido a su marido. Que ella no debe sentir eso hacia su padre (p.68). Después de esa euforia hacia la madre, reconoce, años después, que se había equivocado.

“[...] con los años he aprendido a desconfiar de esas euforias que me poseen invariablemente cuando la vida se me pone más difícil” (p.69).

La narradora va desilusionándose en tanto en cuanto va descubriendo a los personajes que la rodean. Qué son y cómo son. El padre no es tal, sino adoptivo; la doblez, la mentira y los malos sentimientos están presentes en cualquier momento. A todo ello se une ese imaginario de adolescente en que la perfección está en sentir todos lo mismo, en que el comportamiento de cada cual ha de ser conforme al ideal de ella. Se da cuenta a base de sufrimiento y desengaño. Por eso reconoce y confiesa el error cometido:

“[...] que tuviéramos que sentir todos lo mismo era una de mis convicciones juveniles más absurdas pero más profundas” (p.78).

La protagonista va creciendo (biología) y evolucionando (psicología). En su opinión, la pubertad se manifiesta más mental que física. Esa evolución psicológica le permite comprender mejor todo cuanto ocurre a su alrededor, es decir, darse cuenta de..., comprender-se: “por aquellos días empezaba yo a darme cuenta de mi propensión a sacar emociones” (p.124), y comprender a las personas que están con ella de forma muy diferente hasta entonces. “De pronto descubrí el amargor de lo que sólo puede reconocerse al herirnos” (p. 140). Corre el año 49. La protagonista va descubriendo aspectos de la vida de su familia, como por ejemplo, que la vocación artística de su madre es “supuesta” y no real (p. 108), o que finge en sus relaciones: “fingía dibujar y fingía ser sensata, para quedar libre, durante todo el santo día pendiente de sí misma” (p. 140). Incluso en sí misma descubre que su pubertad era un tanto “inquisitiva, incómoda, insumisa, rebelde” (p. 141). Llega un momento que todas estas vivencias y percepciones son presentadas al lector implícito como que

“estos datos no eran nada más que vivencias continuas, inclinaciones persistentes de mi modo de ser” (p.141).

Luego confiesa su malestar:

“[...] me sentía sucia y repugnante, resentida y culpable por ser incapaz de sentir lo que sentía ... Y amargamente musité <Así es la juventud esa que dicen, la primavera de la vida: inseguridad, mal humor, y el peso de la culpa” (p.141).

Además matiza algo que viene a resumir quién es, qué busca y qué se va encontrado.

“Mi adolescencia fue un no parar inquisitivo, un querer verlo todo claro y someterlo todo a juicio. Quise entrar en el saber sombrío para poder salir asegurada y clara con las afirmaciones en letra redondilla, en una plana limpia sin el menor borrón o torcedura” (p.141).

El malestar de la protagonista es tan grande que hasta Tom, el manso de la familia, el afable y acogedor, representa el mal. La figura de Tom, indica la protagonista representa una “figura de alguna manera insoportable para mí, solemne, grave” (p. 144). También con su hermana ha perdido la confianza de antaño. Ahora la ve de otra manera. Hogaño “por primera vez la crítica y la valoración negativa” están presente en sus labios. Lo confiesa:

“Fue la primera vez que Violeta no me pareció bien del todo ... una coquetaría o malicia, una liviandad procedente de la levedad y del liviano peso de una cría de catorce años” (p. 145).

Otro de los aspectos que favorece el desencanto de la protagonista es el tiempo. Éste cambia todo en la vida. Cambia las situaciones, los estados, la morfología, el pensamiento. La narradora así lo percibe, pero lo vive mal. Así lo confiesa:

“Yo sentía amargura por haber dejado ya Violeta y yo de ser niñas y de querernos como niñas” (p.161).

¿Estamos ante un complejo de Peter Pan? Según estas declaraciones parece que sí. La narradora sufre al hacerse mayor y dejar ese estado angelical.

La protagonista va intuyendo que entre su madre y su padre hay algo indecible que no va bien y que interfiere la comunicación. Habla con su madre, después de la conversación, deduce que algo hay en el corazón hacia ese hombre que no sabe y que la madre oculta. Se pregunta: “Tenía que haber ahí un fondo indecible que sólo mediante la negación podía ser indicado” (p.165). También va cambiando la imagen que tiene de Tom y de su tía Lucía. Si antes Lucía era la tía alegre, dicharachera, avanzada, ahora ya no lo es así. Ha cambiado. Y para ello, Pombo ha recurrido al lenguaje teológico para describir cómo ve la narradora a la pareja.

“Les veía a los dos juntos, una misma naturaleza y dos personas distintas, víctima y verdugo. Espontaneidad libre y necesidad consciente de sí misma: el doble fracaso de los dos” (p.170).

Hay un momento en que está tan ensimismada que el mundo lo divide en lo suyo frente a los demás.

“La palabra intimidad dividía el mundo en dos mitades: la mitad exterior (donde estaban todos los Vitorios y Óscares de la Facultad, y el mundo en general) y la mitad interior, cuyo centro era yo y mis cosas, mis paisajes, mis hermanos, mi madre” (p.176).

Con veintiún años, la protagonista se enfrenta a una vida que no le llena y que la va desengañando poco a poco. La melancolía aparece en su vida como en muchos de los personajes antecesores a ella. Según las observaciones de V. Frankl en el trabajo *Voluntad de sentido*, la narradora carece por unas cosas y por otras, confusión existencial y falta de sentido, al menos así lo hace saber: “no sabía qué hacer, no sabía en qué dar, perdía el tiempo...” (p.193). Este estado de vacío existencial es reflejado en un trabajo que hizo en la Facultad de Filosofía, en ética, versado en el matrimonio. La conclusión del mismo viene a decir que la felicidad es admirable en la vida humana como posibilidad y como proyecto, pero se pregunta ¿y como realidad? La felicidad:

“[...] no podía ser lo que se tiene ya, sino algo que está al final del recorrido y que todavía no se tiene. [...] Era un sinónimo de <perfección>: la felicidad era el logro, el encaminamiento de algo, de una vida de mi propia vida, hacia su fin, hacia su figura completa, perfecta y acabada. La idea de felicidad sólo servía a condición de que nadie nunca llegase a ser feliz “ (p.194).

Recorre a una analogía para expresar el concepto de felicidad. Para ella, la felicidad es

“[...] desprestigio de criadas que se casan cuando los novios vuelven de la mili. [...] Ligar era la felicidad de las criadas y en general de los siervos” (p. 194).

El desengaño y la perplejidad aumentan cuando la protagonista descubre que su madre y su padre han ido a pasar la tarde juntos a Letona, como antaño, cuando eran novios. La protagonista queda sorprendida, estupefacta, ve el encuentro como una traición a su persona: “eso en realidad es traicionarme a mí” (p.198), espeta a Tom. Pide una explicación para entender la situación, pero Tom, el buen hombre, le indica que “su madre no le debe ninguna explicación”. La protagonista se siente herida y decepcionada, desengañada: “—Me hizo crees una cosa y ahora es otra” (p. 198).

La cuadragésima séptima secuencia (pp.213-217) es interesante por muchas razones. Porque la narradora sigue enterándose de cosas familiares ignoradas. En este caso es conocedora de que no todos los bienes de La Maraña son de la familia, sino que una buena parte son de Tom (p.213), para sorpresa de la protagonista. Luego va conociendo más y más cosas de sus padres y de su familia. No entiende nada. Por eso llega a confesar: [...] por qué no odiamos ¡vamos a decírnoslo!” (p. 216). En esta secuencia, Pombo marca muy acusadamente el declive de una burguesía en la que las tierras ya no valen tanto como antaño, sus rentas han bajado y los intereses se han desplazado. Amén del nacimiento de nuevos ricos que ensombrecen a la clásica burguesía. Pombo subraya el auge del turismo, así como la especulación territorial inmobiliaria, en una España se abre al turismo de playa (p. 217). Al final de la secuencia, la protagonista se encuentra con una familia con otra familia a la habitual y con unos hermanos que empiezan a hacerle sombra. La narradora lo pasa mal. Está angustiada, melancólica, desilusionada; los sentimientos de amargura y desazón van en aumento. El estado es visible pues sus hermanos “subían también a consolarme” (p. 218). Proyecta en sus hermanos que los ve sueltos, alternadores, menos categóricos que ella, un pensamiento inconfesable: tiene miedo a quedarse sola y soltera y cuidar de la familia (p.219).

Donde la narradora llega al caos mental total es en la secuencia quincuagésima (pp. 226-229). Allí se entera definitivamente de algo que le supone un cambio de vida y de planteamientos existenciales: Su verdadero padre no es Fernando a quien tanto odia, sino Gabriel (p.227). En esa confesión de tía Lucía, cruel y dañina, percibe tal cual es a su verdadera tía y no a la tía que había adorado antaño. Ve una persona dominante y egoísta, amén de monstruosa, “engreída y torpe, desdeñosa y fría, incapaz de coordinar”. “Me estaba pareciendo –indica la narradora– turulata” (p.228).

A partir de la quincuagésima cuarta secuencia (pp. 239-251), la protagonista inicia una más de sus introspecciones donde emergen sentimientos de rechazo, ira, reproches, culpa, malestar. Todo desde una perspectiva filosófica. La percepción que la narradora tiene de su familia es nefasta. Tía Lucía –indica la protagonista–, ahora, “me pareció una criatura venenosa y amarga, caprichosa y dura, que había escupido todo el viejo veneno sobre mí, inmovilizándome” (p.240). La tía es cruel, pero dice la verdad a su sobrina: “Eres muy poco femenina” (p. 244).Y para ello la tía recurre al evangelio de Lc (11, 11) donde se pone de manifiesto la enseñanza, en el evangelio la oración, en la vida de la narradora, el aprendizaje de la vida (p.245). La tía todavía enfatiza más aún y vuelve a recurrir al evangelio de Mt (19,3-12) para resaltar la “dureza de corazón” resaltada por Jesús a las gentes de Cafarnaúm. Ella “nunca ha querido a nadie”. No tiene nada que dar, y lo poco que

tiene no lo quiere dar a nadie (p. 248). Ante tamaño egoísmo, la protagonista siente “compasión” por la tía (p.248).

En la quincuagésima quinta secuencia (pp. 252-258) la narradora va a visitar a su verdadero padre, Gabriel. Es recibida por su hermana Elvira para después hacerlo con su padre. Después de oír a su padre lo que dice, desengañada nuevamente, siente una serie de sentimientos contradictorios: piedad y venganza, malignidad y vergüenza (p.254). Después de entender que la entrevista con su padre ha sido inútil, se siente herida, sola, desprotegida e irreconocible. Su estado lo reduce a una frase: “Toda mi dignidad herida...” (p. 259). Tras esta situación, la confusión mental es notable, la herida en la conciencia es mortal. En esta situación, la protagonista es invadida por ideas suicidas (p.259). Tal es así que confiesa la gravedad de su estado espiritual: “Me salvó una cierta salvaje capacidad de reírme de mi misma. No podía suicidarme porque no daba el tipo, me reí...” (p.260). El viaje le ha cambiado, como cambia a muchos personajes literarios Roboán en *El caballero Zifar* (1300), Odiseo en la *Odisea*, Don Quijote, y en la literatura pombiana, María en la novela *El metro de platino iridiado* (1990). María deja ese *locus amoenus* convertido en *locus horribilis* y parte a un lugar desconocido dejando el hogar familiar. La narradora de la novela se va a Madrid y allí se encuentra con parte de su verdad. El viaje supone en la literatura entrar en sí mismo y cambiar. Este viaje cabía de calificarlo con el título de otra obra de nuestra literatura: *El viaje perdido* (1990) de José M^a Merino. El simbolismo se resume en la búsqueda de la verdad, de la paz, en la busca de un centro espiritual. La narradora va en busca de su identidad, de su madurez como persona como lo hicieron Gilgamesh o Naram Sin. También el incipiente pueblo de Israel emprende un viaje de cuarenta años para encontrar su tierra de promisión, su identidad. Y la protagonista va en busca de apoyo, orientación y sentido, sobre todo, y nadie mejor en la novela que Tom. Éste como voz de la conciencia, o como la voz del Super-Yo freudiano le indica sobre algo muy importante y que le hace falta:

“Tendría que exhortarte a ser tú misma, a sustanciarte” (p. 267).

Y la acción sustanciada la adquiere la narradora cuando harta, herida, angustiada, amén de haberse encontrado con la verdad de su vida y con la verdad de su familia, deja todo y a todos y empieza una nueva vida. Y lo hace con una aseveración muy sustanciosa y llena de realismo:

“El estilo de vida de mi familia no contribuía a hacernos conscientes de lo que ocurría fuera de nuestros círculo más íntimo” (p. 274).

Pombo expone claramente la tremenda condición del ser humano para generarse mal y para generar mal. Pero a la vez, también pone en la palestra como el ser humano es capaz de reconocer que es capaz de cometer tanto mal, pero a la vez, afrontarlo para atajarlo.

7.4.3.4.6. La esclavitud de las pasiones: El orgullo y la soberbia.

La *hýbris*, la desmesura, la soberbia, el orgullo y el afán de ser como dioses, es la pasión humana por excelencia. El origen de todos los pecados es “la soberbia”, el orgullo, indica el narrador del *Eclesiastés* (10,15). La voz “orgullo”, en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, recoge varias acepciones: una, “no reprobatoria”, y otra, “reprobatoria”. En la segunda, se indica acerca de la soberbia que es “Altanería. Altivez. Arrogancia. Soberbia”, para, a continuación matizar: “Sentimiento y actitud del que se considera superior a los otros y les muestra desprecio o se mantiene alejado de su trato: Tiene orgullo de clase”⁶¹. María Moliner, como lo refleja bien en el psicoanálisis Freud a través del *Ello*, en el inconsciente humano, pone la clave en aquello que es el vicio: “creerse” superior al otro, y las consecuencias de esa comprensión de sí mismo, esa actitud, expresadas en el sentimiento de “desprecio” y separación del otro. Ese no soy, no somos, como los demás, otros, cuánto mal ha traído al mundo.

Hemos visto cómo muchos de los apasionamientos humanos como la envidia, la venganza o la ira, están presentes en los personajes de la novela; en concreto, en la protagonista, y en tía Lucía. Y todo ese apasionamiento puede acabar también radicalizándose en un profundo sentimiento de odio, como bien lo vive, expresa y manifiesta la protagonista: “¿[P]or qué nos odiamos?” .“¡Vamos a decírnoslo!” (p. 216), indica la narradora. Sí, ¿por qué odia el ser humano? Pues muchas veces porque debajo de esa apariencia de bondad late ese vicio desmesurado, pasión vivida hacia todo aquello que limite al yo.

Y siguiendo con el argumento hay que aseverar que la razón última de la perversión de casi todas las grandes pasiones debe hallarse en el orgullo. La Biblia cuenta que el primer pecado del hombre (Adán), por extensión, la humanidad, fue un acto de orgullo, de soberbia y de rebelión contra el Otro, con las consecuencias que ese acto trajo para sí y para los demás. Como lo estuvo presente en la pretensión de Babel, donde se hace presente el desafío del hombre a la altura a través de la técnica, y pretender llegar al cielo para ser como dioses, para dominar como los dioses, y, después, jactarse de conseguir la grandeza con las propias fuerzas.

⁶¹ Moliner, M., *Diccionario de uso del español*. H-Z, Madrid, Gredos, 1982, p.582.

Antes de entrar en la novela, es necesario hacer una precisión. Hay que entender por orgullo esa tendencia humana desmesurada a afirmarse a sí mismo frente a los demás de una manera absoluta. Ejemplos de tal pasión los encontramos en Adán y Eva en el libro del Génesis o el superhombre de Nietzsche. Este superhombre, el orgulloso y soberbio, rechaza todo lo que pueda limitarlo o debilitarlo, hasta lograr rebelarse contra todo y contra todos y incluso, contra lo Otro (Otto). Estos rebeldes metafísicos los encontramos también en múltiples obras literarias donde la acción y la pasión, unidas al orgullo, tanto mal han hecho. Paradigmas de este orgullo son los personajes Macbeth y Ricardo II en las sendas obras homónimas: *Macbeth* y *Ricardo III*, como bien recoge W. Shakespeare. Y paradigma también de ese orgullo comentado es la protagonista de la novela en que trabajamos, mezcla natural de frialdad y furor más apasionado, vigor e imaginación. La criatura pombiana de la novela no llega a la perversión de los personajes shakespearianos, pero en su corazón hay mucha de la perversión a que puede llegar el ser humano. Por eso entendemos que el novelista está retratando una parte de los límites de lo humano y de lo natural, narrando una especie de descenso a los infiernos como en la novela de Dante, para decirnos, una vez más, qué es el ser humano.

El lector, que se asome a la novela *Donde las mujeres*, percibe, nada más empezarla, el clima de orgullo y de soberbia que reina en La Maraña de San Román. Hay un halo en cada uno de los personajes adultos, luego en el resto, manifestado en las actitudes hacia los demás y entre ellos. Nada más empezar la narración, Clara, la madre de la protagonista, aclara a su hija en qué posición están frente a los otros y qué concepto tienen de sí mismas.

“Nosotros somos águilas, de siempre, y las monjas son aves de corral. Por eso rezan para todo, hasta a San Antonio cuando se les pierden las horquillas. Porque son incapaces de valerse, como nosotras, por sí solas. Nos envidian porque no son nadie. Mientras que nosotros, sólo con ser, ya relucimos como arcángeles, como relucía Luzbel” (p.15).

La arrogancia y soberbia de Clara (luz) es manifiesta. Revela en su discurso a la hija, la narradora anónima de la novela, esa inquietud de corazón movida por la diferencia, por la desigualdad y por la vanidad. La familia se convierte en el discurso de Clara en su propio principio. Clara sigue el discurso de San Agustín en torno a la soberbia: “ese deseo de alcanzar una altura perversa, porque abandonando el principio la que debe estar sometida, el alma humana se convierte en su propio principio”⁶². “Águilas frente a

⁶² Cita sacada de Marina, J. A., *Pequeño tratado de los grandes vicios*, Barcelona, Anagrama, 2011, p.74.

aves de corral, autonomía frente a heteronomía, ser frente a no ser. Clara se está equiparando a Dios, el único que *es* siempre. Además hay una equiparación con el astro rey Sol, el dador de luz y calor para que los demás entes, mediante esa irradiación de la luz, puedan ser lo que son. Nos envidian. La envidia nace en el corazón que trata de ser igual que y no puede. Clara se manifiesta como la perfección máxima, por eso se presenta como modelo a seguir. Ya Isaías denunciaba, en su sátira a un rey sirio, ese pecado de soberbia atribuido a Luzbel cuando en su rebeldía se auto declaraba como:

“Subiré a los cielos, alzaré mi trono por encima de las estrellas de Dios, pondré mi trono sobre la asamblea divina, en el extremo norte, subiré a la cima de las nubes, seré como el Altísimo” (14,13-14).

Esta glorificación de la individualidad es una de las características que exhibe la protagonista de la novela. Singularidad heredada y potenciada por la familia. La singular y atormentada narradora, su interior está movido por impulsos orgullosos y soberbiosos que le incita a la singularidad, a la soledad y retiro, de los que habla M^a Moliner. Cuando va tomando conciencia de qué es y, sobre todo, quiénes son, emerge en su conciencia la comparación nosotros/vosotros: “no se parecían a nosotros, eran aves de corral, por eso daba risa” (p.19). Para luego recurrir, desde la individualidad, a la perversión, el individualismo:

“Mejor solas que mal acompañadas. Y me recorrió un solemne escalofrío de cálida grandeza, como un trago de orujo en la garganta, el esófago, el alma” (p. 19).

A esta aseveración, el padre adoptivo de la narradora, viendo la arrogancia, la soberbia y el orgullo de la familia, sobre todo de tía Lucía y de su madre, responde que son:

“Son pobres locas que desprecian a todos los que no son como ellas, estériles, un par de excéntricas inútiles” (p. 61).

No solo son soberbias la madre y la tía de la narradora, sino también la propia protagonista. A lo largo de toda la novela son frecuentes las manifestaciones soberbiasos y de orgullo que la caracterizan. En la séptima secuencia, la protagonista plantea la vida, su vida, como un reto ante sus hermanos, donde ella siempre quiere y debe, según se imaginario, ganar. No le importan trampear con tal de ganar: “había ganado aunque con trampa”

(p. 85), porque “yo era la mayor y sabía mejor todo” (p.86). Según ella la primogenitura da el don del saber.

La megalomanía es constante. Clase viene a significar algo “amusical”, algo vulgar y no apto para esa clase de familia. Y por supuesto, el concepto de hora de música era “repugnante”, un “concepto ferroviario *petit-bourgeois*” (p.113). La protagonista narra al lector implícito un sueño en el que se ve como una diva, una soprano, influida por todo aquél clima grandioso, ensoberbecido:

“Hasta tal punto me impresionó todo aquello que tenía ensoñaciones en las que me veía ya una soprano con toda una gran orquesta a mis espaldas y pendientes de mi voz yo pendiente de las indicaciones del director. Mi voz irrumpía alta, profunda en el tiempo inmovilizado de la música: una voz eternamente joven” (p.113).

Freud advierte en el texto *La interpretaciones de los sueños* que los deseos incumplidos, frustrados, emergen con fuerza en la noche donde el hombre hace realidad lo que no puede acceder en la realidad cotidiana. Véase el léxico: “pendiente de mi voz”, “mi voz irrumpía alta”, “voz eternamente joven”, “me veía ya una soprano”.

Esa soberbia y orgullo los manifiesta la narradora cuando va a la facultad. Una de las imágenes que da es que “no asistía a clase y sacaba buenas notas”. Esta configuración de una imagen la va trabajando en secreto, pero consciente de cuanto hace. Hay malicia y perversión en ese hacer. Porque así, indica la narradora, siente la emoción de ser convertida en personaje por los demás. En esta situación personal y circunstancias sociales, la narradora se sentía superior a los demás: “Me sentía desdeñosa y audaz” (p.178), visión de sí que proyecta en los demás, a los que ve como “gansos todos” (p.178). Esta distancia y diferencia que ve, siente y practica la narradora, la describe magníficamente:

“Y todo este pequeño circuito estudiantil reflejaba aún más las estrictas diferencias de clase social de antes de la guerra, reforzadas más si cabe con la victoria nacional” (p. 178).

Por ello y por más, esas diferencias son notables. En consecuencia la narradora confiesa que todo el mundo (hipérbole) sabía que yo no era como los demás. Ya indicaba Kan en su *Antropología* que “La soberbia consiste en exigir a otro despreciarse a sí mismo en comparación con el soberbio”.

Entendemos que Pombo ha querido subrayar a partir del retrato no solo de la protagonista sino también del resto de la familia, retratos no del

todo ajenos a nuestra propia situación y destino. La frágil naturaleza humana pervertida muchas veces por la pasión de esos efímeros deseos de gloria y de vanidad. Creemos también que Pombo desea reflejar el misterio que es el ser humano azotado por tanto deseo ignoto. Y que no siempre se puede explicar del todo ni por la fragilidad de la naturaleza, ni siquiera por los arrebatos de la pasión, el hacer de la persona. Ese oscuro enigma que es el ser humano se puede iluminar, en todo caso, con la literatura.

Ahora nos adentramos en el gran tema del hombre: la muerte y sus manifestaciones en la novela.

7.4.3.4.7. La muerte y sus manifestaciones.

El tema del mal desde la vertiente de la muerte es un tema recurrente en la narrativa de Álvaro Pombo. La muerte inquieta al escritor, por eso la encontramos dispersa en toda la obra. La mayoría de las veces Pombo presenta una muerte trágica: suicidios, muertes en accidentes, etc. Gonzalo Ortega se arroja por la ventada de su piso en Madrid en la novela *Los delitos insignificantes*. Jaime Vidal se ¿estrella? con la moto una noche en la novela *El parecido*. “Los hombres mueren y no son felices” observaba el Calígula de Albert Camus. Gonzalo Ferrer en *El parecido* ve morir a su sobrino Jaime y entra en crisis. Aquí, en la novela que nos ocupa, *Donde las mujeres*, también hay muertes y los personajes que quedan no son felices.

En la novela *Donde las mujeres* la muerte tiene sus formas de hacerse presente. Nada más empezar la novela, Tía Nines muere, lo mismo que Indalecio. Luego, Tomás Igueldo está a punto de fenecer (pp.126-128). Hasta la narradora de la novela está en una situación confusa y cansada, como Elías en el Horeb cuando le pide a Yahvé: “Déjame morir” (1Re 19,3). Ella también está así, por eso está a punto de suicidarse (p. 260). Pombo, ¿es un escritor suicida? Parece que sí. En sus escritos hay bastantes muertes trágicas, suicidios, como los encontramos en otros escritores suicidas. Pombo se vale de esta forma de muerte para hacer frente a la gran carga de responsabilidad, de voluntad y de libertad ante la vida y quitársela.

Tía Nines llega a la muerte puntual tras un proceso degenerativo físico, psicológico y espiritual. Pombo afronta este proceso biológico y espiritual en la vida humana como un hecho dentro de la existencia humana. No es un escritor ajeno a los procesos de envejecimiento humano, tampoco a los procesos de cansancio humano. El ser humano nace, se desarrolla y llega al final de la vida, decrepitud, donde fenece. Un camino donde el hombre se gasta, se deja en el camino parte de lo que es. Tía Nines –indica la narradora– “poco a poco fue dejando de comer”, pero lo más grave todavía es que dejó de tener sentido la vida para ella. Dejó de “interesarse por la vida”. “Iba ma-

tándose poco a poco” (p.9). Razón de ese estado, “la desesperación”, es decir, la falta de contenido en el futuro, la vacuidad en su yo profundo, la negación de seguir adelante. La falta de esos apoyos internos se traducen en falta de apoyos externos: la pareja, etc. En el deseo de muerte de tía Nines se vislumbra una posición escatológica transcendente: unirse allá, en la muerte, con el único novio que tuvo: Indalecio (p.10). Pombo recurre al binomio eros y thánatos en la vida humana. Eros es más grande que thánatos. El amor puede más que la muerte. Un día, tía Nines fue encontrada sin vida una mañana, “con un aire de paz y confianza en lo que le esperaba en la otra vida” (p.10). El amor redime y libera de las cadenas de la muerte. La muerte, como indica San Pablo, no es el final del camino, sino un paso, pascua, al otro lado.

Tía Nines es presentada aquí como un personaje romántico. Muere merced a la desesperación, no hay nada que llene ese corazón cansado, sediento de amor y compañía, capaz de ser llenado solo por otro amor. Ese amor está en el otro lado. Tía Nines se libera de la carga pesada de la vida sin su otro yo, Indalecio.

Hay otra forma de morir: por accidente. Indalecio muere en el mar. Se ahogó por no tenerlo en cuenta (p.10), indica la narradora. El gran fluido uterino marino acoge a Indalecio y, cual madre, lo sumerge para siempre otra vez en su seno eterno y materno.

La muerte del otro provoca reflexión sobre mi muerte. La muerte de Indalecio, persona conocida, querida, también. La muerte duele, hierde, abre las entrañas en canal y provoca reflexión. Es el primer evento en la vida humana que deja huella y transforma. La muerte enfrenta y confronta al ser humano con la fragilidad y la finitud. La vida es un proceso. La narradora así lo entiende. Así lo expresa en una introspección de conciencia a ese lector implícito: “como esta historia terminará, como yo terminaré, como lo que cuento ahora se acabó” (p.76).

La muerte, además de enfrentar al ser humano con su verdadera realidad: la finitud, la mortalidad, tiene también otro aspecto a destacar: “trae hacia sí todo el pasado vivido” (p.50). La muerte es además lenta y rápida, paradójica; es, además, limpia, como el bordar, hablar, leer (p.38). Pero a la vez es lenta. Toda una vida muriendo. Por eso la narradora piensa “lo que se tarda una en morir” (p.38).

La muerte se torna oculta en otra cosa sensible, fría acaso, pero dulce como la miel. Por eso cuando se presenta bajo esos efectos neblinosos con tonos rosáceos de miel, la muerte es imposible. Porque más que muerte es vida (p. 25). Como en el mito de las razas en la *Teogonía* de Hesíodo donde los inmortales cambian de estado, salvo la última raza, la de barro, en las historias fantásticas contadas por Tom sobre su país, Finlandia, también ocurre lo mismo. Existen personas que no han nacido en ninguna parte del

tiempo, y por lo tanto, no llegan a morir nunca. Sólo cambian de figura, como la materia. Allí la figura “era accidental”. En el subconsciente humano sigue subsistiendo la inmortalidad.

Finalmente la muerte está presente desde la vertiente trágica del suicidio. El suicidio literario pasa por constituir, en muchos casos, una vía de escape al peso de la insoportable realidad. La literatura está llena de suicidas y de escritores suicidas. Ofelia, Romeo y Julieta, Werther y tantos otros personajes han llevado el suicidio a sus vidas. Pombo lleva a la muerte a muchos de sus personajes, bien suicidándose, bien dejándose en brazos de la muerte. En la novela que nos ocupa, Tomás Igueldo está a punto de hacerlo (p.126-127). A tía Nines la “encontraron una mañana”, a Indalecio se lo tragó el mar a pesar de muchas cosas. “El mar traiciona siempre”. Y también la narradora está a punto de hacerlo, solo que no se atreve. Toda la página 260 es una reflexión sobre el suicidio, visto como una liberación del aquí lleno de angustia y sinsabor. El suicida lucha contra una realidad hostil, incapaz de hacer frente a ella. Quizá la narradora le pase como a Madame Bovary, la cual se suicida porque no existe otra salvación ante la falta de adecuación entre sueños y realidad, fruto de su perenne insatisfacción. La narradora no adapta esa realidad que va descubriendo, falsa, ocultada y presentada como otra, frente a otra nueva. Desesperada por muchas razones: ante la impotencia de saberse sola y abandonada a su suerte; quizás por ese amor furtivo y no correspondido de Tom, amor silente; quizás por sentirse traicionada por una madre que ha ocultado mucho; y quizás también por no ser reconocida por un padre desleal.

Dejamos la muerte, tema profundo en la vida humana, y afrontamos otra forma de muerte: la del pecado.

7.4.3.4.8. El pecado como mal en la novela.

En la narrativa de Pombo es muy frecuente la presencia de la religión. Y también lo es la presencia del binomio culpa-religión. Muchos de los personajes sienten una fuerte culpa en sus vidas, y en casi todos ellos, la raíz de esa culpa hay que buscarla en la religión. El pecado está muy presente en la narrativa. El pecado tiene una triple dimensión. Va en contra de uno mismo, dimensión individual; va en contra del otro, de los otros, dimensión social; y consecuentemente va en contra del Otro, Dios, dimensión teológica. Encierra esa triple maldad.

La novela *Donde las mujeres* recoge esa visión negativa de la religión. Pombo entiende que tal cual se vive la religión tanto el primer estado como el tercero, lleva consigo mal. Y ese mal es el que pretende denunciar. Por ejemplo, en la narración aparece el cuarto mandamiento como origen de

mal. Violeta ha hablado con la madre M^a Engracia sobre su padre, quererlos o no quererlos. Violeta lo plantea porque en su casa apenas se ha hablado de su padre. Han crecido sin la figura paterna. Por eso la joven se pregunta si hay que quererlos aun cuando no se conozca. La religiosa echa mano de los Mandamientos de la ley de Dios, concretamente el cuarto: “Honra a tu padre y a tu madre”. Recuerda que cuando no se hace eso, hay pecado de omisión. Poco después, la religiosa recuerda a la joven algo importante:

“[...] lo que estáis haciendo es muy injusto, y puede que incluso sea pecado, además de eso. Porque el mandamiento está muy claro. Ahí pone madre y padre. Si no les honras a los dos, es como si no honraras a ninguno” (p. 89).

Para Pombo, el clero es la representación del mal. Su anticlericalismo es patente, igualado al de Galdós. Y ese anticlericalismo es visible en la novela. Y lo hace bajo voces distintas. Apenas empezada la novela, el lector ya advierte esa crítica ácida, en ese caso, a través del tercer estado: los religiosos, en boca de la madre de la narradora. Para ella, las monjas son “aves de corral” (p.15). La misma Clara, al ver el entrometimiento que hace la madre M^a Engracia en los asuntos familiares, llama a la hermana “tipeja” (p.148) por entender el daño que está haciendo a la adolescente Violeta. Luego la protagonista de la novela compara a Tom Bilffinger, apenas conocerle en la primera reunión familiar, con los curas y algún que otro profesor porque, según ella, era incapaz de “no impacientarse” como los curas (p.26). Finalmente el mal en la vida religiosa está presente en la crítica que hace Fernando, el hermano de la protagonista, a las monjas por la acepción de personas que hacen, en este caso hacia su hermana Violeta. Según Fernando:

“[...] no saber Violeta hacer la O con un canuto porque se negó a estudiar y la aprobaban las monjas porque era modosita...” (p.215).

Pombo denuncia a través de esta afirmación de Fernando la poca ética en algunos colegios religiosos por los años cuarenta, cincuenta y sesenta, años de la novela.

Dejamos el tema del pecado y nos adentramos en el tema del bien, de la bondad en la novela.

7.4.3.4.9. Imágenes de la bondad en la novela. El hombre bueno.

Después de haber hecho presente algunas figuras desagradables del mal en el hombre, recogidas en la novela que nos está ocupando, cabe pre-

guntarse si es ésta la única visión posible de la condición humana mantenida por el escritor Pombo. Nos preguntamos si tiene cabida en la novela *Donde las mujeres* la imagen opuesta, la del hombre bueno, justo, en paz consigo mismo y actuando benéficamente a favor de los demás. Entendemos que sí, que en la novela que nos ocupa hay lugar para esa dimensión humana de bondad y de la bonomía. Entre otras razones para destacar que en el pensamiento de Pombo sobre el hombre, si bien hay una línea pesimista, no domina la visión trágica del ser humano, invadido por el mal. No se puede entender la naturaleza humana desde la visión de Pombo como una naturaleza fatalmente marcada por un signo de infortunio o de maldad. Pombo también reproduce en su narrativa, y en esta novela: *Donde la mujeres*, una serie de ejemplos de personajes literarios, los cuales reproducen un destino humano felizmente conseguido, o individuos que se sienten plenamente realizados, así como en armonía con los demás.

En la novela *Donde las mujeres*, el lector encuentra la bondad no ejemplificada en un héroe clásico de grades cualidades, Amadis, o en aquellos personajes recogidos por Tolstoi, Pérez Galdós, sino en un héroe concebido con un nivel social humilde y un humilde corazón. La heroicidad está en su actuación a favor de los demás, desde una vida sencilla, espiritualmente humilde.

Uno de los personajes que a nuestro criterio encaja en el concepto de hombre bueno, de bondadoso, es Tom. Este personaje es el ejemplo que responde al hombre manso, recogido en la Bienaventuranzas (Mt, 5,4). Este hombre es la pareja de tía Lucía. Hombre acaudalado, alemán, que vive fuera de Letona, en el extranjero, en Reykjavík, a mitad de la novela viene a vivir con la familia de la protagonista. Tom es presentado como un varón afable y juicioso, receptivo y servicial, humilde de corazón y sencillo aunque no simple. Un varón que nunca pierde el control y permanece sereno tanto en las derrotas como en las victorias. Es el hombre que sabe tener gestos de noble generosidad con sus mismos enemigos. Entendemos que Pombo, en su designio ético, ha querido presentar a este personaje extranjero en contraposición ejemplar a la airada y arrogante tía Lucía, todo un personaje falso y con malos sentimientos. Pombo ha desarrollado este personaje donde no solo muestra sus virtudes con tía Lucía a la que aguanta con estoica comprensión, sino también con el resto de los personajes de San Millán, muy especialmente con la narradora, a quien manifiesta siempre noble, leal y tierno. Nada más conocerle, la narradora confiesa que le impresionó (p.31).

Tom se hace presente en la vida de la narradora cuando ésta es ya joven. Y como todo joven que se abre a la vida, se cuestiona todo lo establecido. En la vigésima octava secuencia, la protagonista hace una revisión crítica de todos los de la casa de San Millán. Para llegar a al aforismo de “sólo sé que no sé nada”. Sin embargo, con Tom, es diferente. Le percibe de otra manera.

En ese juicio crítico que hace, cuando llega a Tom se pregunta: “¿Era tan fiel a tía Lucía como Fräulein a mi madre?, ¿Era un vulgar perro fiel?” (pp.141-142). La vida le responderá negativamente a esas cuestiones.

La protagonista percibe a Tom como una persona con una “expresión inteligente y triste” (p.142). Y la protagonista de la novela se verá acompañada y comprendida cuando en la Navidad de aquel año, Violeta va con su padre a pasar las fiestas. Ella, dolorida y llorosa, siente esos brazos llenos de ternura que la acogen y esos labios llenos de delicadeza y de amor que saben decirle: “No te pongas triste... Se pasará el dolor... Los niños son una estupidez” (p.153). La narradora se sintió reconfortada y acogida, por eso confiesa:

“Fue una suerte que me encontrara con Tom llorosa, porque al tratar él de consolarme y tratar yo de que me consolara sus consuelos, dio media vuelta la melancolía y, de un brinco, salté del interior de la tristeza al exterior representado por las graciosas frases de Tom” (p.154).

El roce hace amistad dice Cicerón. Y esto le pasa a la protagonista de la novela. En un momento de la historia, trigésimo tercera secuencia (pp. 167-170), la anónima narradora hace notar a Tom que su corazón está inquieto, pues le mira separado de tía Lucía y le ve sin tía Lucía. A esta insinuación, con elegancia, cariño, pero con toda rotundidad y claridad, le responde: “figurar en tu corazón y en tu cabeza sin tía Lucía me deslucen a mí” (p.168). Cuando cuenta a la protagonista de la novela en qué condiciones de necesidad conoció a tía Lucía, en el relato aparece la sencillez, la humildad y la honestidad. Una persona limpia de corazón.

“Tu tía me alegró la vida cuando la conocí yo era un chico rico que quería escribir una tesis doctoral acerca del yo en Kant, Fichte y Husserl. Pensaba dedicarme a la enseñanza, que sin embargo, en el fondo, no me interesaba. Nada me interesaba demasiado, o por un tiempo suficientemente largo como para cobrar cuerpo, sustanciarse, hacerse. [...] Carecía de orgullo, de autonomía, tenía la vida asegurada, en el fondo sólo deseaba ser feliz, ¿comprendes? Feliz como cualquiera, ni siquiera demasiado feliz, sólo lo suficiente para no sufrir, para no ser desdichado, para ser un historiador, sólo un historiador concienzudo que edita con anotaciones y un prólogo la versión completa de la Doctrina de la ciencia” (p.169).

Tom es el personaje en el que todos van a él. Es el metro en el que se miden todos los personajes de la narración. Además, es el personaje convertido en conciencia de la narradora. Ante un dilema ético familiar, la protagonista principal de la novela va a consultar a Tom. Éste le contesta con el

imperio categórico ético: “siempre he pensado que hay que hacer lo que uno debe”, para después, con toda la humildad y realismo contestarle:

“No me atrevo a estas alturas de mi vida a asegurar que debe uno sentir lo que debiera” (p.211).

En la quincuagésima secuencia (pp.225ss), Tom manifiesta un estoicismo ejemplar. Cuando es increpado por tía Lucía con duras imprecaciones: “cocker espaniel”, “Tom, un empalago la dulzura”, le llama perro San Bernardo y buen (p. 226), amén de mamón.

La figura de Tom viene a ser como ese siervo doliente del profeta Isaías que es llevado al matadero, escarnecido y vilipendiado, y sin abrir la boca. Helena, la cuñada de Héctor en la obra homérica la *Ilíada* vendría a hacer una caricatura muy bien definida de Tom. Sus palabras, a la muerte de Héctor, reflejan plenamente la bondad y el carácter así como el temple de Tom:

“[...] jamás he oído de tu boca una palabra ofensiva ni grosera; es más, si en el palacio me increpaba alguien [...] tú solías calmar con palabras amables su enojo, persuadiéndolos con tus prudentes consejos y juicios” (Canto XX-IV)⁶³.

Si comparamos las palabras de Helena y las palabras de Tom, vemos que Helena cuando retrata a Héctor con sus palabras, por extensión, parece que hace un claro retrato de Tom. Esto lo vemos cuando la protagonista de la novela está hablando con Tom de los dos: Lucía y él. Y pregunta por qué no se han casado. La narradora da a entender que tía Lucía es difícil, con un carácter agresivo. La sobrina imprecó descortésmente a su tía ante Tom, el cual responde con elegancia, como Helena, y afabilidad, estas palabras:

“–Eso no es justo. No es del todo justo. También Lucía ha tenido que aguantarme a mí más de lo que crees. Gracias a ella me sentí vivo cuando nos conocimos. Sus idas y venidas me animaban. Me liaban y me animaba a la vez” (p.193).

Parece como si Pombo en la figura de Tom quisiera resaltar la figura de alguien de su vida. Y parece, además, que Pombo pretende resaltar la alta virtud de un hombre bueno, sobre el fondo durísimo y, hasta si se quiere, malévolos, de los otros personajes, sobre todo, Lucía. Vemos que ante la arrogancia aparece la mansedumbre, frente al orgullo la humildad, ante los malos sentimientos brotan la bondad. Ante el corazón endurecido denuncia-

⁶³ Trabajamos con la edición de Homero, Obras. *Ilíada-Odisea*, introducción y notas de J. Alsina, traslación a verso de F. Gutiérrez, Barcelona, Planeta, 1973, p. 511.

do por el profeta Ezequiel de Lucía, como contraposición está el corazón de carne, compungido ante la necesidad, de Tom.

Contrastando con la figura tan mansa de este héroe, Tom, pasamos ahora a fijarnos en otro de los personajes que, a nuestro juicio, también hay bondad. El hombre bueno que aquí se propone puede también hallarse en el otro lado, entre los enemigos de nuestra causa. Así lo entendió Galdós, por ejemplo, en *Trafalgar*, o Tolstoi en *Guerra y Paz*.

El personaje que tratamos de conocer es la madre de la narradora, Clara, nombre que conoce el lector al final de la novela (p. 253). Este personaje está entre las fronteras del personaje María, en la novela *El metro de platino iridiado*, y el personaje de Paco Allende, en *Contra natura*. Este último personaje es un tú que se debate entre la inseguridad y la seguridad de quién es; entre la credulidad y la incredulidad. Clara también. Lucha por encontrar sentido a la vida y orientar en la medida que se pueda la vida propia y la de sus hijos, sobre todo, la de la protagonista de la novela, su hija.

Sabemos por la narradora que su madre tiene 52 años (p. 162). Es una persona con muchos de los rasgos que después aparecerán en otra novela sobre una mujer: Matilda Turpin, en la novela *La fortuna de Matilda Turpin* (2006). Sabemos por la narradora que su madre fue una persona activa, una persona muy estricta con su tiempo, distribuido muy bien; “educada dentro de una familia de hombres de negocios y de acción y de mujeres prácticas, eficaces y sensatas” (p.55). Sin embargo, y a pesar de esas buenas bases sociales y espirituales, ha fracasado en su matrimonio. Se enamoró del padre de la narradora, Gabriel, con el que apenas convivió. Luego se acercó a Fernando, con el cual tuvo el resto de los hijos: Violeta y Fernandito, pero se separó también de él. Éste visita a la familia en la novela. El lector encontrará entre contradicción y contradicción, comprensión, sentimientos positivos, buen corazón, capaz de erradicar el mal. A pesar de sus múltiples equívocos, llega a reconocer que se ha equivocado.

“[...] pero no estoy segura ahora como estuve entonces de que no haga falta un padre en esta casa” (p. 67).

Los encuentros con su hija, la anónima narradora, son muy frecuentes. La madre conoce a su hija y sabe cuán carácter tiene. Dados los sentimientos que emergen de ese joven corazón, la madre, con cariño y ternura comunica a su hija ese imperativo categórico ético que tanto gusta a Pombo.

“Tienes que [...] querer, es obligatorio que sientas y que quieras y que creas que Violeta ha hecho lo que cree que debe hacer, y que irse a casa a pasar las

navidades con su padre no significa que nos quiera menos a nosotros” (p.150).

La narradora cuenta también que la separación de su segundo marido fue más por ética que por otra razón. Su moral no le permitía seguir con una persona diferente a la conocida. Mi madre me contó, indica la narradora, que:

“Lo irrompible no era en el fondo el vínculo sagrado, sino el vínculo moral: ella, libremente, había prometido ser suya hasta la muerte, y quiso serlo. No obstante descubrir a los pocos días de casarse la mediocridad de mi padre, decidió que todo podía continuar a partir de donde estaban, si no felizmente, por lo menos, dignamente” (p.55).

Una vez más, la narradora confiesa al lector implícito, aspecto que se convierte en un narrador omnisciente, un sentimiento de su madre. El sentimiento de culpa por la omisión del padre. Da a entender que reconoce su equívoco y que ese equívoco, ahora, le trae esa culpa.

“Mi madre no parecía preocupada por los sentimientos de Violeta, sino, una vez más, por la culpa o la responsabilidad que, por su sistemática omisión de mi padre, podía corresponderle a ella” (p. 79).

Ante la realidad más dura, cruda y trágica; ante la frivolidad de su hermana Lucía, Clara reacciona con empatía y compasión. Acción que provoca en su hermana y en la narradora, estupor:

“No puede ser. Tomás y el hermano mayor son una y carne. Eso es que ha tenido un accidente, algo le ha tenido que pasar” (p.127).

Los sentimientos de la protagonista hacia su padre son malos: rencor, desprecio, hasta llegar al odio. Cuando son detectados por la madre, ésta con serenidad, pero con rotundidad, le rectifica:

“Lo que acabas de decir, eso es lo malo. Porque no es justo que sientas eso por tu padre” (p.67).

En otro momento de la narración, Clara, se da cuenta de las consecuencias que ha traído no hablar con claridad. Ante su hija confiesa la verdad.

“En el fondo es todo culpa mía, por no hablar las cosas, que cada vez las hablo menos y eso es malo” (p.65).

Otra de las caras del bien es el humor. Reír hace la vida más llevadera, más sana y más agradable. Ante las dificultades, el humor atempera la situación. Por tanto, un poco de humor convierte la tragedia humana de vivir en algo más llevadero. Pombo lo sabe, por eso recurre al humor para hacer más agradable esa vida densa tanto personal, como literaria.

La novela está llena de pinceladas de humor. Varios ejemplos nos ilustrarán este rasgo estético pombiano convertido en bien. A saber. Apenas comenzada la novela, la protagonista, anónima narradora omnisciente, narra cómo van algunas visitas a casa y están toda la tarde conversando. Es tal el enfervorizado entusiasmo que se van “entrada la noche”. Como es tarde es llamado un taxi desde San Millán. Llegado el vehículo, la narradora crea una estampa naif llena de humor. Llega el taxi a la casa, y las visitas, parece que son tres mujeres agradecidas con la comida, salen de la casa, entran en el taxi, y a juicio de la narradora,

“[...] embauladas en el taxi que subió a recogerlas, las tres atrás como peponas...” (p. 21).

Pombo aprovecha cualquier momento, conversación o situación para incrustar esa fina ironía o esa pincelada de humor. Pombo no solo se sirve del léxico y la situación, sino también de la situación y de la canción. Por ejemplo, las hermanas, Violeta y la narradora de la novela, intentan aprender música. La protagonista de la novela, más racional, quiere una charla introductoria para situarlas en el mundo de la música. Violeta, sin embargo, más emocional y primaria, llevada de esa efervescencia juvenil y de carácter, se pone al piano y empieza a teclear la canción “La tarara”. Pero Pombo no hace las cosas a humo de pajas, sino que lo piensa. Y para ello selecciona un fragmento donde aparece la religión.

“[...] tiene la tarara un vestido blanco con lunares rojos para el jueves santo” (p. 119).

En otras ocasiones recurre también al cancionero popular para dar el toque humorístico. Pombo selecciona como un buen argentero las piezas para sus obras. Por ejemplo, en el caso en que Tomás Igueldo intenta enseñar música a las hermanas, ya que el corazón de Violeta se está abriendo al de Tomás, Pombo elige esa canción popular de

“No me mates con tomate /, mátame con bacalo, /quel tomate está muy soso / y a mí me gusta salao”.

Pombo está denunciando con humor una situación fraudulenta por parte del maestro sala, Tomás, situación que la narradora se da cuenta.

Esta selección breve de fragmentos de la novela ilustra este personaje, la madre de la narradora, Clara, que responde de variada manera al prototipo de hombre bueno imaginario. Hemos visto como aparece la prudencia, la paciencia, la preocupación por los suyos. Se ve cómo intenta transmitir a su hija evitar los errores que ella ha tenido y las consecuencias que esos errores le han traído, entre ellos, los hombres. Incluso, y aun cuando se haya equivocado, intenta ser coherente ante su hija. ¿Qué esa denunciando Pombo con esta figura? Entre otras denuncias, además de subrayar esa burguesía venida a menos, por la indolencia y el abandono, como Galdós en *Misericordia*. Entendemos también que Pombo denuncia el sistema de relaciones personales cada día más frecuente, la monoparentalidad, y los posibles problemas que pueda acarrear. En esas relaciones polarizadas, ¿se nota la falta de un padre? Parece que sí. Entendemos, pues, que Pombo está defendiendo la familia nuclear, el sistema de relaciones diferentes que contribuyen a la identificación sexual.

7.4.3.6. ¿Qué es la novela *Donde las mujeres*?

La novela *Donde las mujeres* es una apuesta por el mundo femenino que tanto gusta a Pombo. Es la historia de una familia del Norte de España, elitista, aislados y con secretos inconfesables. Es decir, es la narración de una parte del ser de cualesquiera de las personas que puedan leer la novela.

Si *El héroe de las mansardas de Mansard* era la apuesta por la narración de un niño en proceso de maduración y de una familia con sus vericuetos, *Donde las mujeres* es la otra cara de aquella novela, ahora desde la perspectiva de una mujer. La narración se mueve en dos tiempos: el de la inocencia y el de la realidad. En los dos no solo cuenta qué le pasó y cómo le pasó a la narradora desde los catorce años hasta los veintisiete, edad en la que narra la novela, sino también qué ocurrió en el seno familiar donde ella creció. Pombo intenta imposter la voz femenina, con algún acierto que otro, aunque hay algún momento en que se le va. Siguen apareciendo en las mujeres todavía rasgos muy masculinos. Por ejemplo en la misma protagonista cuando es acusada de poco femenina por su tía Lucía. También encontramos una mujer muy masculina a tía Teresa, incluso a su hermanastra Elvira.

La novela es la vuelta a los recuerdos de infancia de Pombo. Es la vuelta a recordar esos años de transición entre el no ser y el ser en proceso. Es la narración de fuertes recuerdos del ayer con fuertes sentimientos también de odio, rencor, etc. Es la historia del encuentro con una verdad no admitida. Ausencia de padre, presencia llamativa de lo femenino en la vida de la narradora y de Pombo también. ¿La verdad hace libre al hombre? Se contesta que sí, en la novela, la verdad encadena a la persona narradora de una manera enfermiza.

Y desde la perspectiva del bien y del mal, Pombo ha sabido recoger, como lo sabe hacer él, esas formas de mal y de bien presentes en la vida de toda persona. El bien es discreto y poco bullicioso a diferencia del mal que es escandalosamente vociferante, por eso se cree que hay una abundancia de mal y una mengua de bien. *Donde las mujeres* es la novela de los malos sentimientos, de la maldad en las relaciones, y de la perversión en las formas. Detrás de cada buena forma, como en las de tía Lucía, hay veneno mortal. La novela también es la puesta en escena donde la confianza en los seres queridos se va desmoronando cuando se van percibiendo esas incoherencias, esas inseguridades y esos huecos de misterio que van apareciendo en la vida de los adultos. En esta línea, Pombo contrasta la candidez y la dura realidad.

También el bien está presente aunque discretamente. El humor llena de dulzura las vidas trágicas narradas, llenas de fracasos y de sinsabores. Por otro lado, el bien está muy bien representado en la figura de Tom. Hombre afable, discreto, servicial, atento a las necesidades de la familia, a pesar de no ser reconocido su valía. El notable como el mundo de la inocencia hace el ser humano un ser feliz junto a los suyos. Ese estado adánico, donde no se pone en cuestión a los seres queridos, valor seguro e incondicional, amén de un cálido refugio interior para crecer con serenidad y sosiego.

7.4.4. *El cielo raso* (2001)

7.4.4.1. Introducción.

La novela *El cielo raso* es el duodécimo trabajo narrativo de Álvaro Pombo desde la publicación de *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), y la décima novela en su haber desde *El parecido* (1979). Con esta novela, Pombo vuelve a la temática homosexual y religiosa que tanto preocupa y ocupa al novelista, en la línea de otro filósofo, G. Vattimo¹. En la novela también aparece una línea de acción: La Teología de la liberación de los jesuitas, Jon Sobrino y el Padre Ellacuría, a través de la cual, algunos cristianos pretenden aunar el marxismo con la religión y la acción. Pombo entiende que esta idea puede servir de *modelo* como otro intento de aplicar ese “aggiornamento” a la Iglesia, en concreto, católica, necesitada de renovación, propuesta defendida por Juan XXIII y propugnada por el Concilio Vaticano II.

Después de dejar a Acardo y su búsqueda de sentido por la corte del Duque de Aquitania y el monacato al lado del benedictino Bernardo de Clara-val, en la novela anterior: *La cuadratura del círculo* (1999), Pombo vuelve al mundo de hoy, a la novela urbana. Esta novela está situada hacia los años setenta y ochenta del siglo XX. Y localiza la acción de los protagonistas en Madrid, Londres y El Salvador. Las dos primeras aparecen como lugares de opresión, la tercera como lugar de liberación en un *locus amoenus*.

Con *El cielo raso* Pombo vuelve a las fuentes de su narrativa: la literatura del exilio, *Relatos sobre la falta de sustancia*, y la poemática recogida en *Variaciones*. En concreto, en la “Variación segunda”, Pombo recuerda: “Ninguna especie de ave migratoria / regresó cada año como yo / a los ciclos prescritos” (vv. 16-18)².

El cielo raso es una novela extensa, 324 páginas de lectura. Fue publicada por la Editorial Anagrama, primero en su colección “Narrativa hispánica”, después en la colección “Compactos”³. La primera edición fue publicada en enero de 2001. La primera edición en la colección “Compactos”, en febrero de 2003.

¹ Vattimo defiende aunar religión, católica, en concreto su moral, con la orientación sexual, en concreto, la homosexualidad.

² Pombo, Á., *Protocolos (1973-2003)*, Madrid, Lumen, 2004, p. 92. “[...] y yo supongo que estuve donde estuve y que hice un viaje/ aunque no hablé con nadie y viajé solo”, en “Variación sexta”, vv.17 y 18, p. 96.

³ Edición que manejamos nosotros: Pombo, A., *El cielo raso*, Barcelona, Anagrama (col. Compactos), 2003. A partir de ahora, las citas que aparecerán en el trabajo pertenecen a esta edición.

7.4.4.2 Texto y contexto de la novela.

El cielo raso manifiesta, una vez más, la admirable facilidad del Pombo para cambiar de asuntos (variaciones...) y seguir en lo mismo (sin repetición). La dispersión es sólo aparente y no de fondo. La construcción narrativa de Pombo, tanto en el resto de las novelas como en ésta, está al servicio de la exposición de una problemática de índole moral, desarrollada con una patente técnica argumentativa. Esta manera de trabajar, acerca el relato de Pombo a la narración intelectual y filosófica, a la vez que lo hace a los valores de rectitud ética que postulan sus novelas. Hay que obrar bien ha dicho el novelista en muchos foros. Ese imperativo categórico es visible en novelas como *El metro de platino iridiado*, *Donde las mujeres*, *Contra natura*, y ésta: *El cielo raso*. En ella también hay una defensa del sacrificio abnegado y de la bondad, como también queda reflejado el mal hacer y el mal vivir. Estos valores morales y religiosos que aparecen en la novela no son muy frecuentes en la narrativa actual, menos en la sociedad en la que ha visto la luz *El cielo raso* (2001).

El cielo raso aparece en un contexto y en una situación determinada. Por una parte está el eje del mal. El gran terremoto en la India (26/01) donde el temblor de la tierra dejó una estela de muerte –más de 100.000 muertos– y destrucción. Eta vuelve a dejar su sello mortal en los 44 atentados perpetrados a través del año, con un balance de quince persona muertas, entre las que se destaca el ertzaina Iñaki Totorica (03/03) y José María Llidón, en Getxo (07/11). No se puede olvidar el 11 de septiembre y los ataques terroristas al corazón de la economía. Este evento provocó una inflexión; hay un antes y un después del ataque a las torres gemelas y al Pentágono. Por otra parte, España sigue bajo el Gobierno conservador del PP con el empuje desaforado de los nacionalismos, amén del terrorismo. Se prevé que será el año de Internet en España con una amplia difusión de la red a muchos hogares.

Pombo publica *El cielo raso* bajo el horizonte de cristianismo y sexualidad. La forma de ser había inspirado el personaje de Gabriel Arinterro. Había un homosexual protagonista. En el horizonte de la liberación de su yo ensimismado está la liberación. ¿Dónde ir para alcanzarla? Pombo echa mano de los sucesos que proporciona el hacer diario, ve El Salvador y elige ese lugar por cuanto estaba pasando con los jesuitas y la UCA. Creemos que en estos momentos, junto a la idea de escribir otra vez sobre la homosexualidad por la fuerza que iba tomando el matrimonio homosexual en la sociedad española, Pombo vive una experiencia familiar que le afecta. En 1992 muere su madre. Entendemos que la redacción de la novela está en medio de todo ese proceso de finitud maternal. Esto le hace pensar, a tenor de las de-

claraciones recogidas por E. L. Menjívar y publicadas el 9 de mayo de 2005. Según el escritor se vuelve a la religión merced a ese proceso.

“Pero yo, el autor, elijo El Salvador porque estaba pasando lo de los jesuitas, bueno, me di cuenta de lo que pasó con los jesuitas allá después de que pasó, porque cuando pasó yo no me interesaba por esas cosas y menos por el cristianismo. Yo vuelvo a pensar en el cristianismo cuando muere mi madre en 1992”⁴.

Además añade a lo anterior:

“La razón por la cual a mi me parece muy lógico poner a mi personaje en El Salvador es que hay un movimiento cristiano que no es el individualista de la salvación del alma, sino uno de la salvación de todas las personas. Ellos ya no hablan de salvación sino de liberación. Al fin y al cabo sólo bajo esa idea es que un homosexual deja de ser un paria, un marginado como nosotros vivíamos en aquellos años”⁵

Pombo vuelve a subrayar en el trabajo novelesco de *El cielo raso* que bajo el cielo raso cotidiano del día a día, transitan, cobijados, personajes desorientados y frágiles, mordidos por necesidad de afecto como los personajes Esteban, Leopoldo y Siloé. Y a la vez subraya esa alma humana que se debate entre los deseos y sentimientos a la vez que en resentimientos y miserias.

Dejamos el texto y el contexto novelesco y nos adentramos en el mundo literario y la acogida que *El cielo raso* tuvo en los cenáculos literarios. Lo hacemos con la crítica textual.

7.4.4.3. La crítica literaria y la novela.

La novela *El cielo raso*, a tenor por la recepción que tuvo en los círculos literarios y sociales, fue valorada muy favorablemente. Tal es así que fue galardonada con el Premio de Novela Fundación José Manuel Lara, en su primera edición⁶. La novela tuvo que habérselas con otros trabajos finalistas⁷ de la talla de Javier Cercas y *Soldados de Salamina*, Belén Gopegui y

⁴ Cfr. Menjívar, E. L., “Letras sobre un cielo raso” en Web: <http://elmermenjivar.wordpress.com/2012/01/07/en-la-vida-hay-que-elegir-entre-ser-aquiles-o-ser-homero-alvaro-pombo/>, consultada el 12/11/12.

⁵ Ibidem.

⁶ Se premiaba a una novela ya publicada y no a un autor que se presentaba a un concurso. El premio lo otorgaban la mayoría de las editoriales comerciales presentes en el mercado del libro.

⁷ El jurado lo integraron destacados miembros de las editoriales que lo convocan junto a la fundación: Jorge Herralde (Anagrama), Joaquim Palau (Destino), Luis Suñén (Espasa), José Huerta (Lengua de Trapo), Claudio López Lamadrid (Mondadori), Carlos Pujol (Planeta), Ana María Moix (Plaza &

Lo real, Manuel Longares y *Romanticismo*, y Eduardo Mendoza con *La aventura del tocador de Señoras*.

La recepción crítica de la novela también fue favorable. “Un escritor superior”, indica el crítico y profesor J. A. Masoliver Ródenas (diario *La Vanguardia*), un “libro tan original como sorprendente” confiesa R. Conte en el diario *ABC*. Nosotros recurriremos, además de a los críticos mencionados anteriormente, a Senabre, Santos Sanz Villanueva, J.C. Peinado y Martínez Expósito. Aparecerán en el trabajo por orden cronológico de su publicación.

En primer lugar tenemos al crítico y profesor R. Senabre, reseña publicada en enero de 2001⁸ en *El cultural*. Para el profesor el nuevo trabajo de Pombo es un “hecho reseñable” porque el novelista ofrece, en todo su trabajo, “densidad intelectual”, a diferencia de cuanto ocurre a su alrededor. La literatura pombiana es una literatura de ideas. Narración que lleva a lector al mundo de las ideas y de la conciencia, amén de asistir, desde el lugar de la lectura, a las coordenadas de reflexión y análisis psicológico, coordenadas propias del narrador Álvaro Pombo.

Asistimos a una novela polifónica donde las voces están trabajadas con idéntica profundidad, sea cual fuere el papel que le ha tocado. Destaca en todas ellas la *profundidad*. Todas las voces giran en torno a una idea común: la homosexualidad. Ésta reprimida y oculta primero, después, declarada y liberada, como en el caso de Arinterro. En el contrapunto de Gabriel Arinterro aparece Leopoldo, hermano de Carolina de la Cuesta, personajes que encarna el mal, desde la perspectiva de la ambigüedad sexual, pasando por la infantilización y la coprofilia. La novela adquiere tintes del mundo al hampa cuando se intercala los submundos de la droga y el crimen. El contrapunto aparece también entre dos mundos, Pombo vuelve a recurrir al binarismo para que el lector piense. La pareja Gabriel-Osvaldo, en la que el amor y la solidaridad triunfan, frente a la pareja Leopoldo-Esteban, relación que pudo ser, como en el cuento “Tío Eduardo”, y no fue. En ésta apareja triunfa la tragedia, el mal, la muerte.

El cielo raso es una novela “rica y compleja en ideas”. Según Senabre, muchos calificarán a la novela con la etiqueta de “novela intelectual”, aspecto que “asfixian” los valores narrativos bajo un alud de “reflexiones teóricas” del narrador. El profesor ve algunas páginas más propias de “un ensayo que de una obra narrativa”. Una novela en la que los personajes son minuciosamente trabajados en cuando a “los pensamientos y reacciones”, amén de otro elemento más de la novela: el narrador omnisciente, un suplantador de Dios

Janés), Manuel Borrás (Pre-Textos), Pere Gimferrer (Seix Barral), Andrés Ibáñez (Siruela) y Beatriz de Moura (Tusquets), cfr., Diario *El País*, viernes, 15 de marzo de 2002, web: http://elpais.com/diario/2002/03/15/cultura/1016146806_850215.html, consultada el 29 de octubre de 2012.

⁸ Cfr., *El cultural.es*, 17/01/2001, web:

http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/13334/El_cielo_Raso/, consultado el 29/10/12.

porque lo sabe todo de todos. A juicio del profesor, hay algo negativo: ese narrador omnisciente “suplanta el lector” y le “obtura su capacidad” de análisis. Los análisis psicológicos son “magistrales” pero a “carago del narrador”. Hay también una serie de razonamientos de “extremada sutileza”, aspecto que dan a la novela, otra vez, un aire de ensayo.

El profesor Senabre encuentra en la prosa luces y sombras. Brillantez y, a la vez, “elecciones discutibles” como “estoy pensando pensamientos que brutales” (p.222), aspecto que también no ha llamado la atención a nosotros. Una obra madura, aunque hubiera “necesitado –a juicio del profesor– algunos retoques”. Obra digna.

El profesor S. Sanz Villanueva⁹ califica la reseña de *El cielo raso* como un “elogio de la generosidad”. Pombo aparece como un escritor sorprendente y desconcertante, versátil y anecdótico. Por eso sus novelas son una caja de sorpresas. También para el profesor y crítico literario la novela *El cielo raso* es una novela de “cauces novelescos de dos personajes” opuestos ante la vida y en su manera de vivirla. El nexo que les une es la homosexualidad. Desde esta atalaya, Pombo construye una “fábula moral”, incluso “moralista”, en ella hay una apuesta por la defensa de los valores de la “solidaridad”, de la “caridad” y del amor humano. La novela está impregnada de un “cristianismo genuino”, sin disimulos, en un mundo lleno de insolidaridad y contra corriente en la literatura actual. Pombo no elabora un tratado moral, sino una fábula moralizante.

Sanz Villanueva ve rigor en la novela mezclado de paradoja en la argumentación, con el añadido, como en otras muchas novelas suyas, de los idiolectos.

El crítico periodístico R. Conte (ABC)¹⁰ comienza su reseña explicando el título otorgado a la misma: “El matrimonio del cielo y el infierno”, título cuya fuente está en un poema del escritor postromántico y simbolista inglés, W. Blake (1757-1827). Razón del título: por la ambigüedad que “(in)define” el título de Álvaro Pombo. Conte percibe la novela como “la relaciones del hombre con su propia transcendencia”. El matrimonio del cielo y del infierno está en la historia del protagonista, Gabriel, un homosexual en busca de felicidad, de aceptación de su condición sexual y de lucha contra una culpabilidad manifiesta, cuya raíz es religiosa y social. Esa búsqueda de sí mismo le lleva a viajar de Madrid a Londres, luego, hacia la salvación en San Salvador (El Salvador).

Según el crítico Conte, Pombo plantea dos planos: uno de realización, el otro, de desrealización. El plano de la realización está fuera de Europa, en

⁹ Cfr., “Elogio de la generosidad”, en *Elmundolibro.com*, viernes, 19 de enero de 2001, web: <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/01/19/anticuario/979660910.html>, consultado el 14 de noviembre de 2012.

¹⁰ Cfr., *ABC Cultural*, 27 de enero de 2001, p. 13.

Hispanoamérica. Allí, Gabriel encuentra el sosiego y el acomodo espiritual, social, político, sexual y amoroso. Es decir, en el plano personal, Gabriel encuentra la felicidad. El plano desrealizador, según Pombo, está en Europa, donde los ámbitos europeos, inglés y español, son presentados como “pálidos y reductores”; diríamos, castrantes según Freud.

Un libro “original” y “sorprendente”, “tan poético como disparatado”, indica el crítico, ya que parece, según la narración, que el mal puede surgir de lo que se nos presenta como el bien y al revés —el bien puede surgir del mal—. El crítico ve, además, una terrible tesis: “toda trascendencia nos es a la vez tan necesaria como posiblemente destructora”. A pesar de tal tesis, hay una llamada a la esperanza, al optimismo.

La prensa escrita está representada por el también crítico J. C. Peinado¹¹, que ve en la obra novelesca de Á. Pombo un “metafísica de los afectos”. Y la novela *El cielo raso* va en esa línea. Este trabajo es una reflexión sobre los entresijos privados y las tortuosas galerías de unas existencias “extraviadas en el laberinto de la soledad y la insatisfacción”. Laberinto como el piso de Leopoldo de la Cuesta. La novela pretende, a juicio del crítico literario, trazar un “intrincado plano de las relaciones humanas” que tanto gusta a Álvaro Pombo.

La novela parte de ese mundo infantil placentero al lado de un tú igual, con la primera conciencia de lo prohibido. Esa conciencia evoluciona hacia la culpa y la rabia a la búsqueda de una integración, aceptación y finalmente vivencia satisfactoria de ese pecado original llamado homosexulidad. No siempre se consigue, ni en la aparente Arcadia feliz de Londres, ni tampoco en Madrid. Será en El Salvador donde encontrará su salvación. Un tú revolucionario, Osvaldo, revolucionará su vida hasta el punto de cambiar de rumbo. El Salvador significa el recuento con la esperanza.

En el otro lado de El Salvador está el otro lugar, el *locus horribilis* donde está la perdición. Y ese *locus furiosus* es el piso de Leopoldo de la Cuesta con un cielo raso tan distinto al de El Salvador. En ese lugar de desamor transitan y se cobijan “personas desorientadas y frágiles, mordidas por la necesidad de afecto”.

Para el crítico peinado, *El cielo raso* es un ejemplo de talento reflejado en la creación de personajes complejos, amén de una novela interesante. Sin embargo, hay algunos aspectos que “dañan la composición”. Hay un inexplicable paso de la narración de un solo protagonista a la polifonía. La estructura de contrapunto queda invalidada por la incoherencia narrativa. Hay un relato discontinuo, amén de ciertas repeticiones innecesarias. Pombo enfati-

¹¹ Cfr., “El firmamento de los afectos”, en *Revista de Libros*, n° 51(marzo, 2001)44. Nosotros manejamos la reseña aparecida en la web: http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible_pdf.php?art=542&t=articulos, pp. 1-2, consultada el 14 de noviembre de 2012.

za en algunas facetas de los caracteres de los protagonistas. Así, a juicio del crítico, “la progresión dramática y la nítida percepción del tiempo padecen un lastre adicional”.

Otros críticos académicos son el profesor Masoliver Ródenas¹² y el profesor Martínez Expósito. El primero ve el trabajo de Álvaro Pombo, *El cielo raso*, como un “regreso a los primeros textos”, tanto cuentísticos, *Relatos sobre la falta de sustancia*, como poéticos: *Variaciones* (p.341). *El cielo raso* es una de las novelas “más conceptuales” de su haber, amén de poseer cierta afinidad con *El metro de platino iridiado*, sobre todo entre las figuras de María (*MPI*) y Carolina (*CR*).

El segundo crítico, Martínez Expósito focaliza la reflexión sobre la novela *El cielo raso* en la temática homosexual en lugar de los personajes. Según él, la primera parte de la novela consiste en la “configuración de una conciencia” homosexual (p.191). El profesor ubica la novela junto a otras dos como *Donde las mujeres* y *La cuadratura del círculo*, en el capítulo 7 de su libro: *Escrituras torcidas*¹³. La “Homofobia”¹⁴ es el nexo de unión entre las novelas mentadas.

Para el crítico, la primera parte, referida a la infancia y adolescencia hasta la huida de España a Londres de Arintero, es “inusual” en Pombo. Éste escritor habría tomado todos los elementos del género “homosexual” para crear una “conciencia” (p.191). A Saber:

[...] una bien medida progresión en los grados de la pasión sexual, el arrebol místico, el miedo, intentos de auto aceptación, y la figura femenina. Carolina con la que estudia, termina por declararle su amor, que Gabriel, con cierta rudeza provocada por la sorpresa, rechaza de plano” (p.191).

¿Dónde radica lo inusual de Pombo? En el descubrimiento de la homosexualidad por parte de Gabriel, después, en que “se alegra de ello”, y tercero, en que “decide ser” homosexual. Hay por tanto un cambio muy notable entre la narrativa anterior y esta novela.

Sin embargo, el ojo crítico de Martínez Expósito no ve paralelismo entre esa primera parte y el resto de la novela, sobre todo en la evolución del personaje Gabriel Arintero. En la Arcadia feliz gay, Londres, esa abierta *conciencia de ser gay* se desvanece, a tenor de las respuestas que da un li-gue. ¿Hay miedo en la pluma de Álvaro Pombo?

El Salvador aparece como otra Arcadia feliz para hacerse en el paraíso de la liberación. Allí encuentra el eros, la filia y el ágape. Allí se configura

¹² Cfr., “Pureza y coprofilia” en *Voces contemporáneas*, Barcelona, Ediciones El Acantilado, 2004, pp. 341-343.

¹³ Martínez Expósito, A., *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <queer>*, Barcelona, Laertes, 2004.

¹⁴ Martínez Expósito, o. c., pp. 175-178. La referencia a *El cielo raso* está en las páginas 190-192.

un imaginario en el que entra el prójimo cristiano y el pueblo socialista. Marxismo y Teología. Allí aprende el significado de la acción – tan defendida en los platós públicos por su creador, Pombo–, del rebajamiento –Kénosis– y la liberación “política”, “ética”, “moral” y “psicológica”. A pesar de toda esa metamorfosis, Arintero vuelve a Madrid sin la relevancia homosexual de antaño (p.192). “Abúlico, gris, casi anodino” consume su vida entre la esperanza de ver a Osvaldo y la solidaridad en los pisos de reinserción de Proyecto Hombre. Recurrimos a una cita de Kantor, autor que el propio Martínez Expósito ha recurrido, para indicar dónde estaría esa homofobia en la novela. Kantor habla de “homofobia internalizada” en relación con

“los gays y lesbianas esquivos usan deliberadamente su alejamiento en su perjuicio. Se guardan para sí, se aíslan de modo que puedan seguir solos y personalmente insatisfechos”¹⁵.

Dejamos a los críticos con sus críticas y nos volvemos hacia los rasgos generales de la novela, para después, adentrarnos en el tema que nos ocupa: el bien y el mal en la novela.

7.4.4.4. Estructura de la novela.

La novela *El cielo raso* está estructurada en secuencias innominadas e innumeradas; secuencias libres. En total son cuarenta y una secuencias de heterogénea extensión, cada una de ellas está focalizada en uno de los personajes de la narración.

La narración tiene cuatro partes bien diferenciadas, partes marcadas por el protagonista de la novela: Gabriel Arintero. Las cuatro partes están focalizadas ciudades concretas. La primera parte se desarrolla en Madrid y ocupa las cuatro primeras secuencias (pp. 9-82). La segunda parte se desarrolla en Londres. Gabriel Arintero deja Madrid tras un incidente con la policía en la Plaza de España, en la noche oscura del mundo gay; marcha a Londres. Esta segunda parte ocupa la secuencia quinta (pp. 82-97). La tercera parte transcurre en El Salvador, secuencia sexta (pp. 97-125). Y la cuarta parte vuelve a transcurrir en Madrid. Empieza en la secuencia séptima y termina en la secuencia final, cuarenta y una (pp. 126-324).

¹⁵ Tomamos la cita de Martínez Expósito, o.c., p. 186.

7.4.4.5. La homosexualidad y la religión, temas de la novela.

Pombo se ha centrado en las relaciones humanas en todas sus novelas. En su narrativa, el lector encuentra la problemática moral del destino del hombre donde la religión juega un papel importante a pesar de que el hombre ya no cree en Dios, en el Dios cristiano. Pombo investiga en sus novelas especialmente el comportamiento religioso, la religión y la homosexualidad. En la línea religiosa, Pombo, a menudo, representa los sentimientos amorosos en términos religiosos, proporcionando metáforas, como ya he indicado anteriormente, casi irreverentes. El éxtasis de las relaciones sexuales o de la pasión amorosa da lugar a emociones similares al sentimiento o al temor religioso. Tanto el sentimiento sexual como el religioso tienen que ver con la experiencia de lo sublime de Kant.

Por otra parte, Pombo destaca en su narrativa el conflicto entre la religión y la homosexualidad. Lo hace con muchos de sus personajes. Gabriel Arintero, en la novela que nos ocupa, *El cielo raso*, pone de manifiesto esa relación conflictiva, sobre todo en la primera parte. Arintero intenta controlar su tendencia homosexual imponiéndose convenciones religiosas. Esto supone un nuevo fracaso pues sus sentimientos e impulsos homosexuales prevalecen, como bien queda claro cuando los desarrolla en Londres y en El Salvador. Otro ejemplo lo encontramos en el amor que Esteban siente hacia su tutor, Leopoldo, amor negado y despreciado, que termina en tragedia: la muerte. Pombo, creemos, cuestiona el amor homosexual bajo el hecho de que el amor se convierta en egoísta, volcado en el interés y bienestar de uno mismo.

El ciclo de la insustancia termina con la novela *Los delitos insignificantes*, novela donde la homosexualidad, la manera de vivirla, es el tema principal de la narración. El fracaso Gonzalo Ortega se enamora de César Quirós, joven apuesto y macarra, relación que no se llevará a efecto por el miedo del maduro Gonzalo. La novela termina en tragedia. Después de ésta, Pombo no había tocado frontalmente el tema hasta la novela que nos ocupa, sí de una manera transversal. En *El metro de platino iridiado* lo hace en la figura de Fernandito, hermano de María. En la novela *Donde las mujeres* lo hace de una manera velada en el personaje de la anónima protagonista.

También se vislumbran ciertas inclinaciones homosexuales, sin que las personas en cuestión reflejen una actitud homosexual importante en algunos personajes de los *Cuentos reciclados*, como “Solarium” o “La semblanza de Muñoz-Vitriera...”, y también en la corte del Duque de Aquitania en *La cuadratura del círculo*.

Entendemos que Álvaro Pombo pone en la palestra narrativa la homosexualidad y la religión como elementos en la vida del hombre; has existido siempre, sobre todo el tema homosexual. Y como tal, forman parte de los

modos de vida de la sociedad actual. Pombo, igual que su adorada Murdoch, está retratando a esa sociedad de hoy, aunque centrado en la sociedad española que él conoce. En el fondo, entendemos que Pombo trata de mostrar la universalidad de los comportamientos sexuales tan frecuentes.

Mientras que la religión formal Pombo la rechaza, no así, diríamos la natural, Álvaro Pombo es un fiel defensor de la homosexualidad. Lo vemos en sus novelas y en la vida personal y social, donde ha asistido a foros y mítines donde abiertamente ha defendido la causa homosexual. También hay que indicar que ha sido muy crítico, y lo es todavía, con el mundo homosexual, donde lo percibe como trivial. Si Murdoch está transmitiendo en su narrativa moral el mensaje de inclusión de la homosexualidad dentro de la cotidianidad de la vida, Pombo lo hace también. Para él lo importante es el amor, como bien lo deja claro en la novela que nos ocupa, independientemente del sexo que se tenga.

Toda esta temática, religiosa y homosexual, a su vez se intercalan con los de la libertad y el poder, como bien queda reflejado en la novela *El cielo raso*.

7.4.4.6. Referencias culturales en la novela.

Cada trabajo narrativo de Álvaro Pobo es un mosaico cultural policromado. El lector tiene ante sí una serie de teselas pigmentadas procedentes del mundo de la filosofía, de la poesía, de la religión y de la literatura. Tal es así que la narración pombiana toma un especial color.

En la narración que nos ocupa un conjunto de citas y presencias ornamentan las historias humanas de la narración. El texto pombiano no solo es literatura, sino también reflexión filosófica y religiosa. Para ello, Pombo recurre a su tan ya manido Rilke. Seducción y muerte son dos constantes estrechamente ligadas en su obra. En *El cielo raso* aparece el hijo pródigo rilkiano (p. 20) como contrapunto de Gabriel Arintero, al que gustaba ser amado, y no como la criatura rilkiana que no lo quería. Carolina de la Cuesta echa mano de los *Cuadernos de Malte* como analogía de su situación amorosa (p.40). Y al lado de Rilke Pombo recurre a Dante y su bajada a los infiernos –*La divina comedia* (p.309)– para subrayar el infiernos que algunos de los personajes viven. Y en esa tesitura infernal, aparece también Sartre con los otros como infierno (p. 309), amén de la náusea, en una narración un tanto escatológica (p. 291). Al lado de éstos conviven Walle Stevens y su capacidad negativa –*negativa capability*– (p.21), junto a John Keats. No falta un recuerdo a Valle-Inclán y *Lucas de Bohemia* (p. 73), así como Graham Greene (p. 98).

Entre los filósofos no puede faltar Platón y el eros pedagógico (p.228). Carolina de la Cuesta también recurre a Aristóteles para pensar sobre la amistad (p. 39). También hace acto de presencia para definir la situación de la situación de Arintero, *El hombre sin atributos* (Musil, p. 21), obra que Pombo la traduce como *El hombre sin cualidades*. No falta la aportación de Kierkegaard a la vida de Carolina al percibir la realidad como un “examinador menos terrible que la posibilidad y la angustia” (p. 49), o a la vida insustanciada e inexistente de Leopoldo (p. 272).

También hay sitio para Spinoza y su *Ética* (p.234). Y Pombo recurre a la III parte que habla de las pasiones. En concreto aparece la Proposición XII (p. 209) como analogía de la situación que está viviendo Leopoldo y Esteban. “El alma imagina aquellas cosas que aumentan o favorecen la potencia de obrar de nuestro cuerpo” (p. 234)¹⁶, o para subrayar ese ensimismamiento, “cuando el alma se considera a sí misma, considera su potencia de obrar...” (p.239). Luego es Kafka (p. 175), y su novela América (p. 263). Toda la página 111 es una reflexión sobre la verdad sacado del neoescolástico Ignacio Ellacuría y su trabajo *Filosofía de la verdad histórica*.

Finalmente del mundo de la pintura hay presencias de El Bosco y el políptico *Jardín de las delicias* (p. 239) y Francis Bacon, a través de su pintura, el lector se hace una idea de la cara de Leopoldo (p. 310).

Cierra la reflexión sobre la cultura en la narrativa de Pombo, G. Bataille y su célebre ano solar (p. 291).

Dejamos la cultura como aspecto importante en la narrativa pombiana y nos introducimos en el tema que nos ocupa el trabajo de investigación: el bien y el mal en la narrativa. Y lo vamos a hacer con una reflexión sobre las fuerzas del bien y del mal que mueven al hombre a obrar. Hace lo que no desea y no hace lo que desea como bien recuerda san Pablo en su Carta a los romanos. Veamos qué fuerzas son esas.

7.4.4.7. Las fuerzas del bien y del mal en el hombre y en la novela. Cielo e infierno en *El cielo raso*.

La primera idea que saca el lector de la novela *El cielo raso* es la constatación de la realidad del mal. El mal existe y de qué manera, pero también existe el bien en formas y maneras, a veces, no bien visibles. En esta novela como en las anteriores, Pombo parece recordar que la realidad del mal: del dolor, del pecado y del sufrimiento, de la culpa y de la pena, del delito y del castigo, constituye una realidad efectiva e ineludible que confiere a la condi-

¹⁶ Citamos por la edición Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Introducción, traducción y notas de Vidal Peña, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 209.

ción del hombre un carácter eminentemente trágico. Pombo vendría a constatar la idea kantiana del mal radical en el mundo.

Pombo, como también lo hacen, por poner dos ejemplos de novelistas, Murdoch¹⁷ y Dostoievski¹⁸, reflexiona a través de las tramas narrativas sobre el hombre, y desde él, sobre el bien y el mal. Públicamente defendió que sus novelas era una reflexión hermenéutica sobre el mal. Y frente al optimismo del hombre naturalmente bueno, lleno de inclinaciones generosas y benévolo, ejemplos: María en *El metro de platino iridiado*, Luzmila en “Luzmila” (*Relatos...*), bajo esa idea “schilleriana” del “alma bella” inspirada por el humanitarismo filantrópico, Pombo indaga, pensando en Dostoievski, en “el hombre del subsuelo”, malo, cruel, perverso y diabólico. Por ejemplo, Leopoldo de la Cuesta. De hecho, Pombo contrapone en su narrativa esa “alma bella” schilleriana frente a esa otra “alma bella” hegeliana sumida en el narcisismo, ardiendo y consumiéndose en su propio fuego, como bien constata en su *Fenomenología del espíritu*; el alma luzbélica. En este sentido la indagación de Pombo contiene el lado existencialista de su pensamiento, porque por medio de ella sostiene y reivindica la singularidad existencial del hombre.

Teniendo todo lo anterior, vamos a ejemplificar con el análisis de los dos subcampos semánticos más caracterizadores de la función que lo religioso adquiere en la narrativa pombiana, y dentro de ella, en la novela que nos ocupa *el cielo raso*. El subcampo semántico de las fuerzas del bien y el campo semántico de las fuerzas del mal.

Y comenzamos la indagación reflexionando cómo el valor semántico de los elementos léxicos que configuran un mensaje no puede ser establecido sino teniendo en cuenta los contextos verbal y extraverbal. Teniendo esto en cuenta, se comprende mejor que el valor semántico de un término está en función de los semas virtuales que desarrolle en el contexto en el que está; y las desviaciones con respecto al valor semántico abstracto ofrecido.

En primer lugar analizamos el subcampo de las fuerzas del bien y las categorías de representación.

¹⁷ Tenemos presente la tesis doctoral de Castillo Martín, M^a J. *La psicología moral en las novelas de Iris Murdoch*, Madrid, U. Complutense de Madrid, 1999.

¹⁸ Nos apoyamos en Pareyson, L., *Dostoievski. Filosofía, novela y experiencia religiosa*, Madrid, Ed. Encuentro, 2008. En concreto el capítulo II sobre el mal (pp.51-110).

7.4.4.7.1. Las fuerzas del bien y las categorías de representación.

7.4.4.7.1.1. Dios.

Los registros en los que se alude a Dios van unidos inequívocamente a la figura contrapuesta del pecado. Dos polos: Dios/pecado, en el centro, Arintero.

a.1. *“El pecado era otro asunto: ahí lo que se oponía al yo recién inventado de Gabriel Arintero no eran los demás, sino Dios” (p. 15).*

a.2. *“Gabriel Arintero no tenía, a los once años, manera de defenderse del concepto de pecado mortal que se asociaba a la idea de Dios (p. 15).*

a.3. *“El otro territorio se componía de un Dios Padre omnipotente que había creado un mundo empecatado desde el origen, lo cual no le impedía juzgarlo severamente, cuya acción benéfica y cuya gracia aparecían con ocasión del pecado. Sólo con abundante pecado había sobreabundante gracia...” (p.18).*

El denominador común de estos pasajes de la trama es la función activa de las fuerzas del bien a favor de Dios, presencia silente y beneficiosa. Hay una visión religiosa de Dios. En estas dos citas Pombo presenta a Dios como ser supremo, providente, trascendente, omnipotente y creador. Es decir, padre, por tanto, amoroso y misericordioso, como potencia benéfica y como ser trascendente que está ante el hombre y sus acciones, al que se puede ofender. El pecado es una ofensa grave a Dios, es decir, una separación del alma de Dios, en su lugar hay otro elemento. El pecado va contra Dios porque en lugar de abrir el corazón a él, el corazón del hombre, de Arintero en este caso, está lejos de él. Pombo está denunciando una muerte espiritual. Arintero está separado de Dios. Sin embargo, como Dios es padre, misericordioso, en la caída humana, el pecado, es decir, en la separación de El, Dios otorga su gracia, fuerza benéfica actuante en el hombre para remontar su caída, y fuerza que le devuelve otra vez a Dios.

7.4.4.7.1.2. Fervor¹⁹.

Pombo recoge tres maneras de expresar el fervor: 1) religioso, 2) mixtura entre religiosidad y humor, y 3) cultural.

¹⁹ RAE: “Celo ardiente hacia las cosas de piedad y religión”.

b.1. *“El otro sentimiento que Gabriel asociaba con su niñez y con el año de sus primeros besos con su primo [...] era un sentimiento religioso: el fervor” (p. 11).*

b.2. *“En un mismo acto fervoroso cabía Dios y su primo Manolín. Con Manolín se sintió Arintero tan feliz como, según decía, se sienten con Dios los propios santos” (p.11).*

b.3. *“Una parte de la sabiduría paterna parecía provenir de su juventud anglófila y francófila” (p. 12).*

Pombo opone lo sagrado a lo profano.

7.4.4.7.1.3. Virgen María.

El contexto en el que se imbrica esta alusión a la Virgen María –la tradición mariología del contexto tanto social como educativo– asegura su funcionalidad pragmática. La importancia de la mariología contextual choca con la experiencia personal de Arintero. “Gabriel nunca pudo con la Virgen María”.

c.1. *“El otro gran tema, que venía a predicar casi con la misma asiduidad que el del pecado, era el del amor a la Santísima Virgen. Gabriel Arintero nunca pudo con la Santísima Virgen. Su experiencia de la maternidad no coincidía en nada con la presunta experiencia de la maternidad del Niño Jesús” (p.15).*

Pombo proyecta a la trama narrativa su experiencia personal de niño a través de la figura de Arintero. La experiencia religiosa interna (psicológica) no se corresponde con la experiencia religiosa externa (social).

7.4.4.7.2. Léxico teológico y Teología.

Pombo enfatiza en la dualidad pecado/gracia.

d.1. *“Donde abundó el pecado sobre abundó la gracia”²⁰ (p.15).*

d.2. *“La gracia se veía mejor junto al pecado” (p.15).*

En este binomio la gracia tiene más fuerza que el pecado. La gracia de Dios no deja al hombre solo ante el mal. Pombo transmite la confianza en

²⁰ Cita tomada de Rom 5,20.

esa fuerza regeneradora que proviene de Dios, omnipotente y creador; es decir, misericordioso.

d.3. “Lo que sí veo con toda claridad, Osvaldo, es que hay un abismo entre esta teología liberadora, o como quieran llamarla, y la teología ratonera de los pecados originales y las culpas y las culpabilizaciones del catolicismo de mi niñez y juventud. Aquel era ramplón y yo lo abandoné para siempre, y esto que ahora oigo, leo y veo con vosotros es nuevo y edificante y hasta demasiado para mí” (p.116).

Aquí Arintero (Pombo) experimenta la bondad de la religión a través de la Teología de la Liberación en Nicaragua.

7.4.4.7.3. Contexto religioso.

Pombo describe el clima de espiritualidad e interiorización que ejercía el tiempo de Cuaresma. Tiempo de reflexión, meditación y de penitencia para el cristiano. Pombo rememora el tiempo de su infancia.

e.1. “En Cuaresma todo esto quedaba claro, y era además impresionante visible: los ornamentos morados, los ornamentos negros, la mater dolorosa. Gabriel Arintero cantaba con todos: <Madre afligida/ de pena hondo mar/ logradnos la gracia / de nunca pecar” (p.15).

e.2. [...] en el otro colegio, en los jesuitas, se hacía tres días de retiro espiritual. Se iba a un chalecito a las afueras de Valladolid, al otro lado del Pisuerga. Cada chico tenía su cuartito, el cuartito individual realzaba de por sí la importancia del pecado, la gravedad de la situación, la concentración, el examen de conciencia, el propósito de la enmienda. Se hacía penitencia, se dejaba el postre, se dejaba el pan, se dejaba el primer plato o el segundo” (p. 16).

e.3. “[...] y la Cuaresma era el gran momento espiritual de aquellos años” (p.15).

Pombo hace una fenomenología de los efectos de la religión en el contexto social y personal.

7.4.4.7.4. Liturgia.

f.1. “La liturgia de Cuaresma era muy emocionante. Era sombría, grave, cósmica. Se cantaba, mientras se desfilaba arrastrando los pies en señal de duelo: <No estés eternamente enojado, / no estés eternamente enojado,

/ perdónale, Señor>: *El Dios enojado, la Virgen María llorando, el velo del templo rasgándose*²¹ (p.16).

El hombre en la liturgia se enfrenta con un algo más, con lo trascendente en lo inmanente. Piedad y devoción, interioridad en el corazón. La otra cara que proyecta Pombo es el humor, rayando lo irreverente.

7.4.4.7.5. Jesús de Nazaret.

La referencia a este nombre es abundante, tanto en la primera parte de la novela, parte de la infancia de Arintero, como en la segunda, parte viajera, sobre todo en El Salvador.

g.1. “De todo aquél trabalenguas sentimental de penas, pecados y culpas sólo quedó curiosamente a salvo, incontaminado, el recuerdo de Jesús de Nazaret: aquello tan realmente triste y tan poético de la última cena: cada vez que repartís el pan entre vosotros hacedlo en memoria mía²². Cada vez que dos de vosotros os reunáis en mi nombre yo estaré con vosotros. Amos los unos a los otros como yo os he amado²³. Cómo vas a amar a Dios, a quien no ves, si no amas al prójimo a quien ves²⁴. Te perdono todos tus pecados porque me has amado mucho²⁵. Ama de verdad y haz lo que quieras²⁶. No me elegisteis vosotros a mi sino yo a vosotros”²⁷ (p.18).

En El Salvador, Jesús y su mensaje del Reino de Dios aparece como liberador de la alienación del mal. El hombre, según Arintero (Pombo), allí, en ese lugar, está experimentando el kairós, en la línea salvadora de la predicación de san Lucas, el ahora, aquí, empieza la salvación. El énfasis no se pone tanto en las disposiciones espirituales cuanto las condiciones económicas y sociales. La referencia es a los pobres, que son aquellos que pasan hambre y cuya condición provoca lágrimas.

g.2. “[...] el reino de Dios predicado por Jesús de Nazaret como liberación del pueblo judío estaba teniendo lugar ahora aquí, en El Salvador. <Ahora mismo en nosotros, Osvaldo, está teniendo lugar la liberación, la salvación...” (p.115).

La figura de Jesús y su mensaje provocan vida viva, acción, liberación. La experiencia cristiana no está destinada a permanecer encerrada en

²¹ Cfr. Mt 27, 51; Lc 23,45; el día de Yahvé del profeta Amós 8,9

²² Pombo toma la cita de 1Cor 11, 23.26.

²³ Cita tomada de Jn 13,34,

²⁴ Cita tomada de 1Jn 4,20.

²⁵ Cita tomada de Lc 7,47: La pecadora María de Magdala.

²⁶ Cita tomada de San Agustín, *Homilías VII*, párrafo 8.

²⁷ Cita tomada de Jn 15,16,

el corazón. Al contrario. No solamente es transmisible, sino que es contagiosa.

7.4.4.7.6. La pureza.

h.1. “De la pureza se hablaba constantemente: la pureza del alma, la pureza de las intenciones, la pureza de la Santísima Virgen, la energía y la pureza de los Kostkas y de los Luises. En ese ambiente la impureza de Gabriel quedaba garantizada” (p.17).

Pombo recurre a estas fuerzas del bien como expresión de un sentimiento personal y de una interioridad religiosa. También lo hace, por otra parte, como recurso estético. Es significativo la aparición de estas fuerzas, en abrumador predominio, en las partes de la infancia y de El Salvador, así como en la última: Madrid. El decir, cuando Arintero ha encontrado el amor.

Nos parece interesante destacar la tenue referencia y de qué manera lo hace, a la Virgen María. Se podría interpretar cierta tendencia protestante en el planteamiento religioso de Pombo.

Hay que destacar también la fuerza con que Pombo recurre a Jesús de Nazaret y el discreto uso del nombre de Dios. Creemos que Pombo entiende a Dios más como concepto cultural que como categoría teológica.

7.4.4.7.7. Las fuerzas del mal y sus representaciones. Categorías léxicas.

7.4.4.7.7.1. El diablo.

Pombo echa mano de este lexema y lo relaciona con un tema medieval: la risa²⁸.

a.1. “Qué duda cabe que tanta risa tenía que ser diabólica” (p.17).

Este lexema queda relegado a cumplir una función valorativa negativa. El sistema de reglas semánticas que informa la ideología del narrador aparece aquí coherente. Lo que ocurre es que la oposición metafísica fuerzas del bien / fuerzas del mal expresadas en risa (bien) / tanta risa (mal) se des-

²⁸ La risa en la Edad Media era considerada por la Iglesia como una burla a la pasión que sufrió Cristo en la cruz y que “reír era totalmente malo”. En relación a esta posición que adoptó el clero podemos citar el Evangelio según Mateo: “Despojándole de sus vestiduras,.. tejiendo una corona de espinas, se la pusieron sobre la cabeza .. se burlaban diciendo: Salve, rey de los judíos. Y escupiéndole .. Después de haberse divertido con Él ... le llevaron a crucificar” (Mateo 27, 29-31). Con estas palabras de Mateo era inconcebible que la Iglesia aceptara la risa entre sus feligreses y esta fue censurada. Aquel que reía constantemente era considerado un pagano, lujurioso, loco y poseído por el demonio.

carga de un sentido trascendente para concretarse en función del mal (material) de aquel que se ríe tanto.

7.4.4.7.7.2. Pecado.

b.1. *“El pecado fue el gran tema de la adolescencia de Gabriel Arintero” (p.15).*

b.2. *“El pecado era el gran asunto de aquellos años” (p.15).*

b.3. *“Durante años, durante todo el bachillerato, Gabriel Arintero vivió una vida de pecado, de confesiones y de gracia, y otra vez de pecado” (p. 16).*

b.4. *“En aquel ambiente de fervor superficial en el que Arintero se sentía identificado, el placer amoroso con un compañero era concupiscencia de la carne, un pecado nefando, mortal, gravísimo” (p.16).*

La categoría pecado se convierte en este contexto en la carga de conciencia del protagonista, carga con un fuerte contenido negativo. Tal es así que aquél que está sumergido en la vida del pecado pertenece a las fuerzas del mal. Aquí esta categoría, pecado, tiene un sentido trascendente que se concreta en función del estado de gracia o pecado, bien /mal, de Arintero.

7.4.4.7.7.3. Vergüenza y culpa.

Analizando este otro campo semántico “fuerzas del mal” desde la dimensión de la vergüenza y de la culpa, Pombo trabaja con varias líneas de reflexión muy concretas: la línea religiosa, la ideología y la antropológica.

c.1. *“[...] la vergüenza, el pecado y la culpa formaron parte de la educación y los desfiles y el amor a la patria y a la Virgen del Pilar, y a la vocación atlantista y a la voluntad de imperio de todos los alumnos de los escolapios” (p. 10).*

c.2. *“[...] por más que por culpa de la vergüenza y del pecado y de la culpa de Gabriel Arintero murió Cristo en la cruz y llovió lluvia de fuego sobre la Sodoma y la Gomorra y el colegio de los padres escolapios” (p.10).*

c.3. *“[...] con la adolescencia se quedaron larvados entre los repentinos juncos y cizañas del pecado mortal y la vergüenza. La vergüenza se diferenciaba del pecado mortal por su origen, que era, en el caso de Gabriel Arintero, familiar” (p.11).*

c.4. *“Nadie dio la cara por él. ¿Quién la iba a dar? Ser así era un verdadero compromiso para los amigos” (p.12).*

c.5. *“[...] el tono de su padre era despreciativo. Ser así era una lacra o una mancha que una vez encima de cualquiera se volvía indeleble, te cambiaba la vida” (p. 13).*

c.6. *“Y ese miedo se convertía en vergüenza ante la posibilidad de ser descubierto” (p.13).*

c.7. *“Con la vergüenza sucedía que no era sólo una emoción desagradable, negativa, que le invadiría a él, en caso de ser descubierto, sino que todos sus familiares y amigos se avergonzarían de él si el asunto llegaba a saberse” (p. 13).*

c.8. *“La idea de vergüenza se concentró muy pronto en la notable noción de sambenito: marica, maricón, era el sambenito que te echaban encima si se descubría que lo era” (p. 13).*

La contraposición de fuerzas del bien / fuerzas del mal, en una línea, está cargada de contenido religioso. Aquí se terrenaliza la semántica de estas palabras mediante la interposición de intereses concretos. La moral se hace así material y concreta en virtud de las necesidades de una doctrina.

Por otra parte está la línea antropológica concretada en el estigma de una manera de ser. Ser así conlleva no ser igual que los otros, sino ser diferente a los demás, por tanto, se es malo. Y por tanto, esa forma de ser contiene una fuerte carga de mal: vergüenza, culpa. Oportunamente Malinowski enseñaba, en una de sus investigaciones acerca del uso de la lengua por parte de los pueblos primitivos, que la estructura del material lingüístico “está inextricablemente mezclada con el curso de la actividad en que se hallan encajadas las expresiones, y depende de él en forma inseparable”²⁹. Creemos que esta reflexión del antropólogo es perfectamente válida para explicar la función que asumen las referencias a las fuerzas del bien y del mal en *El cielo raso*. Percibimos que en estas referencias de la trama de la novela, esos epítetos llegan también a ser usados bajo presión de situaciones de intensas emociones.

Hay que subrayar, por otra parte, el hecho de que la mayor riqueza cualitativa y cuantitativa de las alusiones pragmáticas se encuentran en la primera parte de la novela. En concreto cuando Arintero es inmaduro, un adolescente, un periodo de aprendizaje y de penuria. Esto nos lleva a pensar que la mentalidad de Arintero es muy semejante a la del niño desvalido, cuya experiencia deja en su mente la profunda “impresión de que un nombre tiene poder sobre la persona o cosa que significa”³⁰.

²⁹ Malinowski, B., “El problema del significado en las lenguas primitivas”, en *El significado del significado*, Buenos Aires, de Ogden y Richards, 1964, pp. 312-360-

³⁰ Ibid., p. 341.

Por otra parte, la novela *El cielo raso* pone en la palestra literaria, en la línea de las fuerzas del bien y del mal, dos formas de ser y de actuar en la vida, dos estéticas y dos éticas. Y lo hace desde dos ejes: hay un eje del bien, del bien hacer; y hay un eje del mal, del mal hacer y del mal vivir. El eje del bien está representado por el triángulo Arintero-Carolina-Virgilio. El eje del mal está conformado por los personajes Leopoldo-Esteban-Siloé. En el frontispicio del eje del bien está la rectitud ético-moral a través de la caridad, del sacrificio abnegado, del amor y de la atención como cambio moral; la bondad en su diversidad. En el del eje del mal están el drama, la tragedia y la sangre, las pasiones visibilizadas en violencia, venganza, injusticia y rencor. Tal es así que *El cielo raso* es una convivencia entre el cielo y el infierno en la propia tierra, en la propia casa y en la propia vida de los protagonistas.

Un personaje que recoge los conflictos de esa dualidad entre las fuerzas del bien y del mal es Salva, el ex convicto. Representa esa dualidad entre el bien y el mal en la que se debate el hombre. En él aparecen reflejados los conflictos entre las fuerzas del mal hacia las que se dirige, merced a la trayectoria de vida que ha tenido, y las del bien, experimentado sobre todo a partir de conocer el respeto y el amor. Salva es un tipo duro, chulo y arrogante; un tipo curtido en la vida y en la cárcel. Allí fue un kíe. Y serlo supuso “una forma de ser que le seducía desde lejos por lo que tenía de control sobre los demás” (p.229). Un tipo que no le ha ido bien en la vida. Está impulsado por una fuerte ferocidad, irreductibilidad y desprecio por todo lo que es pasivo, fácil, baboso (p.229). Llega a la conclusión de que las virtudes son fuerza.

Salva saca fuerzas para afrontar las situaciones más peregrinas. Una tarde en que ha sido presentado a Leopoldo y su hermana Carolina en casa del primero, después de ofrecerle un empleo en casa del primero, se sentía:

“un tipo cojonudo: ni el trullo ni los funcionarios ni la droga (que la hubiera en la cárcel tenido gratis si quería) ni finalmente Arintero tenían, comparados con él, nada que hacer” (p.205).

Salva sabe, dentro de su simplicidad, ejercitar la “virtud” de la fortaleza en la línea budista de no generar necesidades ni deseos. En la cárcel no necesitó drogarse, ni satisfacer su genitalidad con otros. Por eso no necesitaba a los otros como satisfacción sexual (p.216). Supo sublimar los deseos que a otros les llevaron a la ruina. A cambio

“de esas dos abstenciones [droga y sexo] se permitía el lujo de dar una paliza a cualquiera que le propusiese droga o sexo. La violencia y el sentirse superior, que el comportamiento violento le otorgaba, hizo las veces del placer sexual y la drogadicción en la cárcel. En la cárcel aprendió a considerarse a sí

mismo alguien muy especial que no siente ni padece las miserias y las debilidades de los demás mortales” (p.216).

En Salva concurren las fuerzas del bien y del mal. La idea del bien emerge casi como algo inaccesible y muy distante a la percepción de Salva. Esta idea ilustra una idea crucial en el pensamiento moral de Pombo. Diríamos que Salva, en su agresividad, es un portavoz del bien porque sabe reconocer el mal –drogas– y el mal uso y abuso de la genitalidad, que hay en su entorno carcelario. Bajo la percepción de Salva, se percibe cómo el mal se encuentra tanto fuera como dentro de nosotros. Reconoce en él ese mal en cuanto hubiera aceptado el trapicheo y el consumo tanto de droga como de sexo. Por eso se distancia del foco del mal. Y dese ese mal, convierte la situación en bien para él. Su moral, a pesar de tanta degradación en su vida, no está tan corrompida como parece. Este hecho hará que se compadezca del maléfico Leopoldo. Pese a su dureza y arrogancia, es capaz de convertir ese corazón de piedra en un corazón de carne.

“[...] Leopoldo era lo total, lo más, lo top. Un núcleo duro como el propio Salva, repleto de humor y mala idea. Y pelas para hacer lo que le saliera de los cojones, como Salva. Y así fue como, sin darse cuenta, empezó Salva a perder parte de su dureza y su recogimiento para enternecerse y casi empezar a sentir por Leopoldo verdadero afecto” (p.256).

Salva ha tenido que bajar a ese infierno, como Dante, propio y ajeno para reconocerse y saberse en la situación en que está. Él ha experimentado en su propia carne el infierno sartriano de los otros. Pero en ese infierno ha aprendido a sacar el poco bien habido. Y él también ha experimentado en sus carnes ese hacer el mal no querido y el bien ignorado que recuerda san Pablo en su carta a los romanos (7,15 y 19). Por eso, los hombres no se dividen en malos y buenos. En cada uno coexisten fuerzas malignas como benignas. La presencia antinómica de bien y mal, de culpa y de bondad en una sola persona es un rasgo manifiesto en Salva; es decir, en el ser humano. Salva viene a indicar la posible apertura del mal hacia el bien.

Y en esta línea enseña Pombo su filosofía moral acerca de cómo el ser humano se refugia, en multitud de momentos, en la fantasía del egoísmo y cualquier otro tipo de mal para sobrevivir, para consolarse, y cómo ese comportamiento, ensimismado, impide ver la verdad de nosotros mismo.

7.4.4.7.8. Los avatares del mal o la cara sombría del hombre.

7.4.4.7.8.1. El origen del mal en la ausencia de raíces.

Vamos a tomar como referencia en el desarrollo de esta parte del trabajo las figuras de Leopoldo de la Cuesta y la de su ahijado Esteban. Los dos personajes aparecen como hombres desustanciados. Es decir, con falta de contenido espiritual. Esta postura estaría en la línea de los personajes de la primera narrativa. Estas figuras con ausencia de raíces serán desarrolladas después en los personajes de Javier Salazar y Juanjo Garnacho en la novela *Contra natura* (2005).

La primera de las figuras es Leopoldo de la Cuesta. Es un personaje siniestro, repulsivo y retorcido como su casa llena de pasillos tenebrosos, laberínticos y de habitaciones sombrías y misteriosas. Sombrío y hermético como las figuras que guarda en sus vitrinas que representan la vida paralizada. Severo y rígido como las ideas de sus predecesores. Duro e inflexible como la profesión de los miembros de su familia compuesta por comerciantes que ejercieron la usura, acumulando grandes y extrañas riquezas.

Este héroe en varios momentos de la trama narrativa nos cuenta sus memorias de niño huérfano de cariño maternal. Esa carencia maternal de cariño la transfirió a su haya, Fuencisla, que un día también le dejó. A consecuencia de estas experiencias, en la mente del joven Leopoldo se irá configurando un imaginario de carencia y de desafección notabilísimo. Imaginario que le causará repliegue en sí mismo, egoísmo y un desprecio por los demás que raya la patología. Según el omnisciente narrado, a través de un estilo indirecto libre, el personaje se considera hijo de un dios menor, expresado como:

“[...] el único héroe derrotado de un mundo de personajes menores como su hermana, como Gabriel, como Indalecio Solís, que desconocen la realidad que pisan, que se desconocen a sí mismos, que le desconocen sobre todo a él, a Leopoldo, la conciencia secreta, la reflexión culpabilizadora” (p.148).

Esto responde a la idea de Simone Weil, que después ha tomado Murdoch, y creemos en la influencia de la filósofa-novelista sobre Pombo, de que para llevar una vida virtuosa necesitamos raíces, una estructura de acogida, la familia, donde se nos haya acogido y querido, y donde nos sintamos queridos. La conducta esquiva de Leopoldo de la Cuesta respondería, en principio, a esta falta de raíces en su infancia y adolescencia. El narrador omnisciente así lo comenta:

“Sonsoles [la madre] se había acostumbrado a sustituir, para el caso de Leopoldo, las muestras de afecto por la invención de reglas dietéticas e higiénicas. Entre el mucho tiempo que pasaba de viaje, entre el mucho tiempo que pasaba encerrada en su cuarto de estar, leyendo el libro del Tao y discutiéndolo con Carolina, apenas quedaba tiempo para el pequeño Leopoldo, tan rubio: sólo el tiempo justo para supervisar los incumplimientos de las reglamentaciones que tenía que cumplir Fuencisla: sólo el tiempo justo para reñir violentamente a Fuencisla. Para el ama no había nadie más que Leopoldo, para Fuencisla el rey de la casa era Leopoldo. Cuando Fuencisla se marchó de casa, Leopoldo se sintió perdido y lloró mucho. Y se iba al cuarto de Fuencisla y se metía dentro del armario, donde ya no estaban sus vestidos” (p.15-5).

Esa desafección la siente y emerge, inconscientemente, en todo momento, sobre todo cuando emprende relaciones. Esa desafección la manifiesta con todos, desde su hermana Carolina hasta su amigo Solís. Pero donde de verdad la proyecta a fondo es con su ahijado Esteban. Leopoldo se halla esclavizado por esa idea obsesiva de desafección. Esta vivencia se ha convertido en pasión que le domina de un modo exclusivo y obsesivo hasta el punto de perder la compostura, en concreto con Esteban. Y esta pasión es manifiesta en un deseo de posesión tan celoso y arrollador que le conduce a la muerte. La obsesión de desafecto se ha convertido en Leopoldo en un frenético deseo de ser el único, de ser el guía, posesión, de Esteban. Esta pasión tiene las características de la potencia del mal, que son la negación y la destrucción.

En la vida de Leopoldo no solo está presente la desafección sino también la mentira, la doblez y la mala fe. El ser humano miente para conseguir objetivos concretos y precisos; Leopoldo de la Cuesta, también. La casa de Leopoldo se convierte en un teatro de máscaras donde hay que representar un papel como en el *Gran teatro del mundo* de Calderón. Hay que presentar y representar aquello que no se es. Una tarde de otoño madrileña, Leopoldo invita a su hermana Carolina y a su primo Gabriel Arintero, ahora en Madrid, después de unos cuantos años fuera de España, en Londres y El Salvador. Leopoldo, malévolamente, prepara la entrevista para poner en evidencia a su hermana Carolina delante del resto de los invitados.

“Leopoldo está decidido a desvelar como sea el secreto que siempre ha sospechado: el fracaso sentimental de la hermana mayor, el adorado Gabriel que, ahora, deslucido, ha regresado repentinamente. Leopoldo ha tenido tiempo de avisar de esta llegada, pero no lo ha hecho” (p. 143).

En este fragmento de la trama se percibe en el personaje Leopoldo mala intención, deseo de venganza, humillación, envidia y rencor. El hermano cree por fin vengarse de la favorita de la madre, al ver que ha fracasado

do en la relación afectiva que pudo ser y no fue. Además, Leopoldo manifiesta con el imperativo categórico malévolo: una merecida venganza.

“Tampoco ha logrado desconcertarla, pero cuenta con el desconcierto de su hermana como con una merecida venganza” (p. 143).

La falsedad de los sentimientos la hace saber el omnisciente narrador al lector, al avisarle de cuanto pasa en ese crisol interno leopoldiano: la conciencia. A saber:

“El tampoco, el propio Leopoldo, cree haber dejado entrever nada a sus invitados, ninguna emoción especial, sólo cordialidad, buenos modales” (p.143).

Falsedad, buenos modales pero pésimos sentimientos es un comportamiento satánico. Por esta y por otras muchas razones, Leopoldo se siente mal, se siente “el único héroe derrotado de un mundo de personajes menores [...] que se desconocen así mismos” (p. 148). Y ese desconocimiento es confesado en un momento de turbación, cuando la conciencia le ruge por la situación en que están cayendo sus vidas.

“¿Tengo yo toda la culpa por haber querido ser quien no soy, por haberme puesto en manos de un proyecto insensato? Estoy siendo interpretado por otra persona: por un narrador superficial que tiene ya decidido que acabaré mal, trágicamente... me detesto, me aborrezco” (p.153).

Sabemos de las características de Leopoldo porque el narrador poco a poco va dejando perlas en la trama a cerca de quién es Leopoldo. Sabemos que a la edad de treinta y seis años dio un viraje sobre sí mismo (p. 52), se había convertido en un solterón rico, reservado, con un punto de misantropía y gran afición a la lectura (p. 52). Sabemos que apenas tuvo a nadie que ofrecer cariño, salvo al padre de Esteban. La relación entre los dos aparece en la trama un tanto ambigua. Tan es así que a la muerte de ese amigo, Leopoldo confiesa: “Fue el único amigo que tuve y el único al que de verdad amé” (p. 81). Por una y otra razón, Leopoldo convirtió su casa en una lujosa reproducción de un museo, amén de reproducir una manera de vivir que nadie ya, ni en Inglaterra ni en ningún sitio del mundo, adoptaba; sólo él. Es decir, Leopoldo reproduce la figura de tío Eduardo: ensimismado, solo, egoísta, incapaz de salir de sí y querer a nadie.

Esteban podía haberle salvado si hubiera tomado de otra manera la relación con él. Por no hacerlo, se degrada él y destruye al joven. ¿Se puede deducir que en la personalidad de Leopoldo hay un complejo de Peter Pan?

La segunda figura del mal es Esteban. El joven personaje de esta novela aparece en escena en la tercer secuencia (pp. 51-76). Esteban Montero procede de una familia desestructurada. Su vida fue “accidentada e insulsa” (p. 55). Carencia de cariño maternal, suplido, como en el caso de Leopoldo, por otra doméstica, Matilda. El padre falleció de cáncer y Esteban quedó solo, a merced de los acontecimientos y de la vida. Abuelos, ausencia de Matilda y de su madre, etc. Esteban tuvo entonces, a sus diez años, “una experiencia del acabamiento de la vida” (p.58). Como bien indica el narrador omnisciente,

“Esta experiencia, a sus diez años, consistió, sobre todo, en amurriarse y aburrirse y en no saber a qué jugar o con quién hablar” (p.58).

La historia existencial de Esteban tiene similitud con otras de anteriores novelas, en concreto, con *El héroe de las mansardas de Mansard*. Familia acomodada, afinidad consanguínea, y con padres ausentes. Esteban como Kus-Kús crecen en manos de los domésticos, de los de abajo. En el caso de Esteban, la página 57 es clarificadora. En ella se narra la desafección y el desapego del niño hacia los adultos, sobre todo hacia la madre. Tanto que a la muerte de su padre, “juró a su madre un odio eterno, que ni vino siquiera al funeral, ni quiso saber nada” (p.57).

A diferencia del papá, la etopeya que el narrador omnisciente hace de Clara, la mamá de Esteban, es patética y triste. En el fondo de esta descripción está la piedad del narrador hacia esa mujer. Clara aparece como una persona superficial, vacía, simplona, vitalista. Su figura es la representación del hombre estético kierkegaardiano. La simplicidad y la maldad son evidentes a pesar de las buenas maneras y buenas formas cuando llega a negar a su propio hijo con toda clase de eufemismos y buenas formas ante Leopoldo, pero con unos sentimientos perversos:

“Pues mira, Leopoldo, yo no sé. Es decir, yo al niño sí lo llevo, pero una vez que ya le tengo, ya allí, a Wesley se lo he dicho: Con el niño, Wesley, ¿ahora qué hacemos? Y Wesley no me supo contestar y eso que es una bellísima persona” (p. 65).

Esteban entra en la vida de Leopoldo y éste entra en la vida de aquél como un padre que no ha tenido. Viene la EGB, el Instituto, la Facultad de periodismo, las chicas. Esteban va despertando a la vida en falso (pp. 73-75), pues en él va apareciendo todo un conglomerado de afecto, insatisfacción, rebeldía, culpa, inseguridad, miedo y angustia. La imagen que saca Esteban de sí mismo al mirarse al espejo es oscura. Esteban se encontraba:

“[...] con un reflejo sombrío, ceñudo, de sí mismo, con un mechón de pelo por la cara, un personaje imprevisible y curtido, una expresión grave de chuleta, con cara de pocos amigos, con quien había que andarse con cuidado” (p.74).

La Facultad es un campo de acción. Allí Esteban empezará el deterioro existencial. Es importante ese imaginario que se crea entre lo que se ve y lo que de verdad es uno. (p.78). Empiezan las mentiras, la terquedad, la chulería, la arrogancia. El joven universitario se va forjando junto a los compañeros de facultad y las advertencias de Leopoldo, un carácter lábil por dentro, duro por fuera. En la conciencia de Esteban se agolpaban sentimientos contradictorios. La ficción empieza a formar parte de su vida, y en esa narración aparecen víctimas y verdugos. ¿Quién es el verdugo?

“Y el más notable de esos dobles sentimientos, el más punzante y confuso era el que le hacía ver a Leopoldo como un pobre hombre, un viejo, un fracasado que había tenido el acierto o la cobardía de ocultarse en su posición económica para encubrir su sequía espiritual. Quizá nunca –pensaba Esteban– se ha visto así hasta ahora, y por culpa mía sale a la superficie lo que desde un principio y por principio Leopoldo relegó al subsuelo de su conciencia. Aunque no lo parezca, yo soy el verdugo y él la víctima” (p.80).

Pero a la vez que siente lo anterior, Esteban se veía a sí mismo:

“[...] como una víctima inocente de unos movimientos del corazón ajeno que no podía ni reconocer ni aceptar ni tolerar. Le parecía profundamente injusto que Leopoldo no le tomara ahora en serio...” (p. 80).

En la secuencia décimo cuarta (pp. 179-185), Esteban va dejando manifiesto deterioro. El joven queda fascinado y sorprendido con la figura romántica de Gabriel Arintero. Vive sentimientos confusos. Por una parte quiere estar con sus amigos, por otra les detesta y desprecia. Emerge en su vida la culpa y la amargura, y sobre todo la soledad ante el desafecto de Leopoldo. En el fondo de su conciencia, el joven se siente un perdedor, un miserable y vacío (p. 179).

Este estado le precipita a saldar las cuentas con su protector, pero éste, por orgullo, no cede. Leopoldo es un desconocido para sí mismo, amén de un tirano, eso lo proyecta sobre el joven Esteban. Éste se convierte en un joven irascible, agresivo, mordaz; una bomba de relojería. El lector aprecia ya un hombre en busca de sentido, de orientación en la vida, una vida que se le va de las manos.

“Tumbado en la cama, Esteban deja que pase un día más sin ir a la facultad, se asoma al pozo de sus pensamientos y piensa: Estoy pensando pensamientos frutales. Siente un escalofrío de horror que, sin saber cómo, descubre, al instante siguiente, transformándose en un escalofrío de delicia. En una pegatina o en un graffiti o en un tatuaje, Esteban no recuerda dónde, ha leído una inscripción reveladora: <Si soy bueno me olvidarán enseguida, si soy malo me recordarán para siempre>. Esteban la hizo suya de inmediato” (p.222).

A partir de esa opción tan categórica, Esteban se convierte en ese hombre nietzscheano con voluntad de poder y de vengar. La conciencia de Esteban se confunde con su insatisfacción. Sus proyectos ahora son solo sus deseos. Y sus deseos ahora se convierten en sed de venganza como una fiera hambrienta en busca de presa. Según él, está en su derecho (p.223). Pombo recurre a la *Ética* de Spinoza, a la Proposición XII de la Tercera parte, para describir el estado circular de conciencia en el que ha caído Esteban.

“[...] la mente en la medida de lo posible procura imaginar aquellas cosas que incrementan o ayudan a su poder de actuar.” (p.234)³¹.

Y en la imaginación de Esteban aparecen las figuras de Salva y Leopoldo, es decir, aparecen los celos y la desesperación, caldo de cultivo de una anticipación de la tragedia. En esta parte de la trama se reproduce la secuencia del cuento de “Tío Eduardo” en el que el protagonista, anónimo, al ver a su tío Eduardo con Ignacio imaginaba que hacían buena pareja, aspecto que lo vivía con angustia y desesperación. Esa triangulación se vuelve a vivir en *El cielo raso*, donde el triángulo narrador-tío Eduardo-Ignacio es ahora Esteban-Leopoldo-Salva. Si Ignacio ocupaba todo y la vida de tío Eduardo, ahora, Salva ocupa todo, hasta la vida de Leopoldo, según la percepción de Esteban. Esta situación es fuente y motivo de celos.

“Y esto también lo advirtió Esteban aquella mañana al subir a hablar con Virgilio para descubrir la relación que existía entre Leopoldo y su chófer. Si no pudo sacarle más a Virgilio fue porque Esteban sintió encogerse el corazón cuando descubrió que, con toda inocencia, también Virgilio le había sustituido por Salva. Salva lo llenaba todo ahora” (p.243).

Esteban cae en el alcohol y las drogas. El interior espiritual de Esteban culmina en la destrucción de los otros, en concreto, Leopoldo, y de sí mismo.

³¹ Cfr., “El alma se esfuerza, cuanto puede, en imaginar las cosas que aumentan o favorecen la potencia de obrar del cuerpo”, en B. Spinoza, o.c., p. 209.

“Esteban se enganchó a la heroína este último año para demostrar que no tenía miedo a la muerte. La droga mata, se leía por todo Madrid de finales de los noventa, y a Esteban le gustó adoptar la pose de que para que lo que hay [que] ver más vale morirse” (p.316).

Llevado del mono, del rencor, del odio y de la pasión de la venganza (p.319), la muerte pone fin a una vida insulsa, sosa, y arruina otra que pudo ser mejor, pero terminó mal.

“En su intensa sensación de estar enfermo, en su malestar, se diluía el sentimiento de venganza o de odio en un deseo de llorar [...] con el cuchillo aún empuñado, pretendiendo quizá sólo amenazarle, volvió a hincar el cuchillo en el cuello, que giró, al parecer por sí solo, en brusco semicírculo” (pp. 319-20).

Pombo ha dado a esta última parte de la novela un aire de drama pasional mezclado con tintes del mundo de las germanías, como en la novela *El parecido*. Gonzalo Ferrer muere en manos de unos delincuentes una noche en su desesperación por la ausencia de su sobrino Jaime. Leopoldo muere en manos de Esteban una noche de mono, también dentro de la desesperación.

¿Se puede deducir del hacer de Esteban, amén de la fascinación que le provoca Leopoldo, que hay cierto complejo de Peter Pan, como en Leopoldo?

Creemos que sí. A través de Leopoldo y Esteban, Pombo desarrolla la figura de Peter Pan. Estos personajes, Esteban y Leopoldo, son espiritualmente inmaduros, cada uno en sus historias, amén de concentrados en ellos mismos; ensimismados. Además, los dos se muestran reacios a funcionar responsablemente en el mundo maduro y adulto. Sus relaciones son siempre vacuas, reductoras a objetos los otros para ser usados y dejados. El personaje de Peter Pan también evoca connotaciones negativa en la niñez y en la relación con sus padres. En esta novela, *El cielo raso*, como hemos visto, se habla de las desastrosas infancias de uno y de otro, por una u otra razón. ¿Estamos ante una influencia de Murdoch en la narrativa Pombiana? Parece que sí. Pero reflejada a su manera, como lo hace Pombo.

Por otra parte, creemos que Pombo ha dotado a Esteban y Leopoldo de un carácter de fuerza demoníaca. Los dos, Esteban y Leopoldo, constituyen el prototipo demoníaco, esto es, destructores, de aquellos en los que el mal toma forma de destrucción. Leopoldo es un intelectual de los años cuarenta: ateo, liberal, occidentalista, constreñido a la inactividad por sus ideas. Predica irresponsablemente su concepción del mundo, abstracto y utópico, pero en su discurso hay maldad, representada por un discurso debilitador. Se envilece a sí mismo con una existencia ociosa, es rentista, e inútil, amén de ser esclavo de sus propias ideas y una irremediable inconsistencia, a pesar de tener todo. Termina su vida en una tragicómica muerte, fuente de una pa-

sión inútil. Es una figura cómica y trágica; patética e irritante a la vez. Un personaje semi serio de una comedia destinada a terminar mal.

El mal como destrucción comparece también en Esteban, otra figura patética. Un personaje nihilista, arrogante, chulesco y con un idealismo fatuo. Sometido hasta el servilismo pero rebelde hasta la arrogancia. Se burla de Arintero y de su idealismo, interesado en la discusión de sutiles problemas filosóficos y teológicos, a la vez que es capaz de organizar con astucia y meticulosidad su propia destrucción y la de los otros, en concreto de su icono, Leopoldo. Es audaz y calculador, despiadado y brutal, cínico y despectivo. Ingenuo, sin embargo, hasta creer con toda confianza en las consecuencias prácticas del eslogan: “todo está permitido”, que ha ido aprendiendo en la Facultad con sus amigos. Cínico hasta el punto de ironizar burlonamente a consta de Gabriel, incluso se plantea un plan de seducción para conquistarle y reírse de él. En su deriva, ebrio de venganza y con plena conciencia de ello, de la violencia, se dedica a la organización de su destrucción, al asesinato deliberado y programado.

Esteban, por tanto, es presentado como un alma simple y arruinada por el veneno del desafecto. Incapaz de salir de esa fuerza que le arrastra al abismo y de afrontar la situación, Esteban cae en la desesperación y en la locura, en el suicidio a través de la droga.

La voluntad de destrucción de Esteban se remonta a la culpa de Leopoldo que radica fundamentalmente en la mentira. Leopoldo ha mentido siempre, se ha mentido siempre. El padre Karamazov, cínica y bufonescamente, confiesa: “He continuado mintiendo, mintiendo siempre, concretamente toda la vida, cada día, cada momentos. ¡Efectivamente, yo soy la mentira misma, el padre de la mentira!”. Casi podrían ser esas palabras de Karamazov de Leopoldo. A su hermana Carolina diciendo y haciendo aquello que no sentía y no vivía en el corazón. A Esteban, a quien pretende hacer a imagen y semejanza suya, y al resto Solís, etc., utilizándolos para su conveniencia, placer y caprichos. Como muy bien apunta Dostoievski por boca del stárets Zosima,

“El que se miente a sí y escucha sus propias mentiras llega a no distinguir ninguna verdad ni en su fuero interno ni a su alrededor, pues deja de respetarse a sí mismo y de respetar a los otros. No respetando a nadie, ya no puede amar, y al no tener amor, para ocuparse en algo y entretenerse, se entrega a las bajas pasiones y a los placeres groseros, llega hasta la bestialidad en sus vicios, y todo ello por mentir siempre...”³².

³² Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 126-127.

Los dos, Leopoldo y Esteban, entendemos que pertenecen a la categoría de los destructores. Son personajes mediatibundos, obsesionados, los dos, por una idea fija que no les deja vivir en paz, que no dejan vivir en paz a los demás, y que no les deja de impresionarlos y motivarlos hasta consumir cada uno su objetivo: el mal.

Dejamos el mal originante y nos adentramos en otros aspectos importantes en la narrativa de Pombo: El pecado, la vergüenza y la culpa, como aspectos del mal.

7.4.4.7.8.2. Pecado, vergüenza y culpa. La formación de una conciencia.

El tema de la conciencia es una presencia recurrente en la narrativa de Pombo. El lector asiduo del novelista percibe en su narrativa la dimensión ética que el escritor trata de dar a sus relatos. Pombo, además, como formado en filosofía, reflexiona acerca del hombre y sus actos, transformando la narrativa en reflexión filosófica ante los datos de la conciencia y de la experiencia (Masoliver Ródenas)³³. Tal es así que la reflexividad incita a cuestionar la acción y los actos individuales y a tomar conciencia de las consecuencias de las decisiones personales³⁴.

Tan pronto como abrimos la novela *El cielo raso* nos encontramos con el tan repetido tema del pecado, de la vergüenza y de la culpa. En este caso en la figura de Gabriel Arintero, después, en el resto de los personajes. No olvidemos que Pombo tiene formación filosófica y por ende está interesado en describir los resortes de la conciencia y cuanto emerge de ella. Describir el sufrimiento espiritual que la culpabilidad provoca, así como el de la vergüenza, la angustia y el pecado, en el ser humano es uno de los motivos de su reflexión narrativo-filosófica. En consecuencia, la descripción de éstos no tiene como fin último resaltar las faltas o debilidades concretas, sino, a la postre, destacar la permanente insatisfacción humana ante una vida estéril, la caída o el fracaso del ser-para-la-muerte heideggeriano, y el total vacío (no-ser, sinsentido) de la existencia. Así lo hacía saber otro de los grandes del pensamiento, Kafka, en su diario al expresar el profundo sentido de culpabilidad que le embargaba:

“Sólo yo tengo la culpa; consiste en la poca verdad que hay en mí, siempre demasiada poca verdad; siempre demasiada mentira, mentira debida al miedo

³³ “[...] en Pombo, no hay un sistema filosófico sino una respuesta filosófica ante los datos de la conciencia y de la experiencia, y sin embargo su obra de ficción invita a una actitud filosófica”, en “Álvaro Pombo. Agonía y resurrección de la novela”, *Quimera*, n° 209 (diciembre, 2001)23.

³⁴ Nallet, T., “Polifacetismo de la novela de Álvaro Pombo”, en *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2007, pp.106ss.

*que tengo de mí y de los hombres. Este cántaro ya estaba roto mucho antes de ir al agua*³⁵.

Al afrontar el sentido de culpa, vergüenza y pecado en Álvaro Pombo, y en concreto, en esta novela, *El cielo raso*, habría que partir de ese tono trágico-creyente de los protagonistas de las novelas pombianas sobre los que planea el espíritu de Kierkegaard y su atormentada angustia de creyente que no les deja vivir en paz. La culpa pombiana tiene una fuerte marca religiosa como bien se demuestra en novelas anteriores. Oportunamente, el profesor Martínez Expósito, en sus investigaciones sobre la culpa en la novela de Pombo, ve en la narrativa dos “marcas inconfundibles”. A saber:

*“La primera es una marca religiosa que se traduce en un amplio espectro de efectos literarios, desde las alusiones a iglesias, conventos y sacerdotes hasta reflexiones filosóficas sobre la esencia y la existencia de Dios, pasando por personajes que viven un conflicto religioso más o menos consciente, más o menos profundo. [...] La segunda es una metáfora de insospechadas ramificaciones; en su versión más simple se articula en torno a ríos narrativos (el interior y el exterior de un piso, de una casa, de un país), a reflexiones a cerda de interioridad y exterioridad, o incluso a meditaciones ontológicas que atribuyen a los personajes un exterior físico y un interior psicológico”*³⁶.

En la novela *El cielo raso* lo primero que aflora ante el lector es el sexo y la religión, después la vergüenza, el pecado y la culpa. ¿Cuál es el origen de esa vergüenza y culpa?

La teoría psicoanalítica de Freud aporta luz sobre la conciencia humana. Creemos que la vergüenza y la culpa de la narrativa pombiana tienen que ver con ella. La conciencia humana postulada por Freud tiene origen paterno³⁷. Hay una identificación entre el hijo con los padres. El hijo hace suyos los postulados culturales, éticos y religiosos de aquellos³⁸. Es decir, todo el bagaje existencial que los padres han ido construyendo por sí mismos, el niño los hace propios. Según Burón Orejas estos contenidos éticos, culturales, religiosos, etc., tienen un proceso de 1) “interiorización” por el niño, un proceso de 2) “identificación” con sus padres”, y un proceso de 3) “instalación dentro de sí, donde surge el superyó paterno, o también llamado “conciencia”, que es un “agente social y moralizante”³⁹. Este triple proceso, Pombo lo describe magnificante en la novela que trabajamos. A saber.

³⁵ Cfr. Muschg, W., *Historia trágica de la literatura*, México, F.C. E., 1965, p. 606.

³⁶ Martínez Expósito, 2004, o.c., p.152.

³⁷ Seguimos los postulados de Burón Orejas, J., *Psicología y conciencia moral*, Santander, Sal Terrae, 2010, pp.25ss. A partir de ahora aparecerá como Burón Orejas 2010.

³⁸ Ibid, o.c., p.25.

³⁹ Ibid., o. c., p.26.

La novela comienza con el recuerda de Gabriel Arintero (p. 9ss), cincuenta años después, de los ratos eróticos llenos de ternura y placer que pasaba con su primo Manolín (p.9), cuando todavía no había aparecido esa marca original del pecado, la vergüenza y la culpa. Él y su primo vivían en un estado adánico, en una arcadia feliz, donde era feliz junto a su primo, convirtiendo el lugar de residencia en un *locus amoenus*. Junto a esa imagen de placer hay otra: el sentimiento religioso, expresado a través del fervor (p.11). Placer y fervor van unidos en la incipiente vida del héroe. Y ese placer amoroso aparecía a la par del intenso deseo de amar y ser amado por su primo (p.11).

El origen de la vergüenza en Gabriel Arintero es familiar. Los contenidos culturales paternos son presentados ante el niño —once años— en forma de prejuicios y fuerza social entre los dimes y diretes. En el caso de la novela el narrador omnisciente nos indica acerca del padre que

“De pronto, toda una serie de comentarios que el padre de Gabriel hacía con frecuencia y que hasta entonces a Gabriel le había parecido jocosos, empezaron a parecerle serios y, a poco que se descuidara, peligrosamente dirigidos a él mismo” (p.11).

La casa de Gabriel tenía un aire internacional anglófilo y francófilo empastada en la alta burguesía provinciana donde se vivía una serie de prejuicios hispánicos:

“Esas dos son de la acera de enfrente —comentaba su padre—, nunca se las ha visto con un hombre. Siempre las dos del brazo. Viven juntas” (p.12).

“Éstos no envejecen nunca. [...] Todos esos se conservaban eternamente jóvenes, como Aguirre, decía su padre” (ibid).

El narrador omnisciente informa de que el tono que usaba el padre de Gabriel al mentar esos prejuicios era despectivo. Entorno a Gabriel se ha generado un clima de escarnio y de miedo, generando inhibición de sentimientos en el adolescente. Gabriel iba a confesar: “Como Aguirre, así voy a ser yo”. Para después, indicar,

“pero no lo dijo porque, en conjunto, el tono de su padre era despreciativo” (p.13).

El imperativo coercitivo ha tenido su efecto, pues ya se ha inoculado en la conciencia del adolescente Gabriel el repudio a ser así.

Daba miedo oír a sus padres hablar del asunto. Y ese miedo se convertía en vergüenza ante la posibilidad de ser descubierto” (p.13).

Gabriel Arintero ve interiorizando⁴⁰ ese mundo de creencias. Unos y otros convirtieron la conciencia de Gabriel en un reclamo de exculpación y ocultación, pues cada vez que su padre hablaba sobre “esos”, Gabriel se sentía incluido en ellos. Ser así se convirtió en una lacra, una mancha que una vez encima se volvía indeleble hasta el punto de cambiar la vida. Primero vino el miedo y luego, ese miedo se convirtió en vergüenza.

“Con la vergüenza sucedía que no era sólo una emoción desagradable, sino que todos sus familiares y amigos se avergonzarían de él si el asunto llega a saberse” (p.13).

Y la idea de vergüenza se concentró muy pronto en la conciencia de Gabriel en sambenito:

“[...] marica, maricón, era el sambenito que te echaban encima si se descubría que lo eras. Así acababa todo, el sambenito lo devoraba todo, lo interrumpía todo y lo concluía todo” (p. 13).

Hemos visto someramente cómo se genera en la conciencia de Gabriel el sentimiento de vergüenza y de miedo desde una experiencia emocional negativa (*condicionamiento*) y desde un aprendizaje *cognitivo*⁴¹. Gabriel guarda y se guarda su forma de ser para sí para evitar el castigo. Vemos, por tanto, que en esa conformación de la conciencia de sí aparece por una parte el factor ético, a partir de ese momento, la forma de ser la convierte Gabriel en un secreto, su secreto; su sexualidad queda relegada. Un factor moral. La forma de ser, homosexual, es vista como nociva, mala y perversa.

Pero en la vida de Gabriel Arintero hay otro escollo: el pecado. Existir bajo el imperativo del deber es, desde el punto de vista teológico, el estatuto necesario del hombre, que no se funda en sí mismo, sino que se sabe constituido como criatura. Por tanto, el obrar ahora ya no estaba en realizar la posibilidad en realidad, sino que en ese tránsito entraba y estaba Dios. Por eso el pecado era otro asunto. Ya no había un algo de qué avergonzarse o ante el qué avergonzarse; ahora se estaba ante Dios. Al yo inventado de Gabriel ya no se oponían los demás, sino Dios.

⁴⁰ Burón Orejas indica: “En psicología, cuando hablamos de interiorización, queremos decir que se hacen propios los criterios recibidos, con los cuales se desarrolla un sistema autónomo de creencias, de valores y de autorregulación”, o.c., p. 26.

⁴¹ Ibid., o. c., p. 47.

El valor ético no está en los actos, sino en la opción vital que la inspiró. San Pablo recuerda que “Aunque repartiera todos mis bienes [...] si no tengo caridad nada me aprovecha” (1Cor 13,3). Y la moderna filosofía existencialista ha destacado el papel que desempeña el proyecto vital en la vida humana. Sartre indicaba acertadamente que:

“Yo puedo querer adherirme a un partido, escribir un libro, casarme; todo eso no es más que la manifestación de una elección más original”⁴².

Esa “elección más original” hoy es denominada “opción fundamental”, clave en la teología moral. Y en esta situación de opción vital hay que localizar el pecado. La lengua hebrea suministra un significado acertado al concepto de pecado: *hattah*, “no dar en el blanco”. También la griega aporta su significado de pecado: “*hamartía*”, “desviarse”. Hoy se localiza el pecado en las *actitudes* y no en los actos, es decir, pecar es traicionar, desviarse, abandonar la opción fundamental en la vida de cada uno, a la inversa de aquello que quiere describir Pombo a través de la narración de aquella época, la suya y la de Arintero, donde todo era pecado; por supuesto todo lo externo y la Cuaresma el gran momento espiritual para recordarlo.

El pecado fue el gran tema de la adolescencia de Gabriel (p.15), como lo fue en la adolescencia de Pombo. El clima social y académico –lo externo– fue el del pecado. Quizá Arintero, como así lo insinúa Pombo, veía que el cristiano necesita de muy poco preceptos concretos porque “toda la Ley alcanza su plenitud en este solo precepto: Amarás a tu prójimo como a ti mismo” (Gal 5,14). Precepto que San Agustín supo expresarlo con una frase inmortal: “Ama y haz lo que quieras”⁴³. Por tanto, todo era pecado, hasta amar a los demás del mismo sexo era pecado en contra de San Pablo y de San Agustín. Por consiguiente, el pecado de Gabriel consistió en amar a su primo Manolín. Por esta razón, todo lo vivido con su primo:

“Manolín se volvió poético, lo poético, lo empecatado, lo prohibido” (p.16).

Y posteriormente, el ambiente religioso, fervoroso y también superficial en el que Gabriel participaba, convirtió

“[...] el placer amoroso con un compañero [en] concupiscencia de la carne, un pecado nefando, mortal, gravísimo” (p.16).

⁴² Sartre, J.P., *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Sur, 1978, p.18.

⁴³ San Agustín, *Exposición de la epístola a los romanos*, trat. 7, núm. 8; en Obras, t. XVIII; PL 35,2033.

Gabriel llegó a identificar ese ambiente con su estado que pasó de adánico, paradisíaco, angelical, pues expresaba su amor a su primo Manolín, a diabólico, pues había sustituido su amor a Dios por el amor a su primo Manolín. En esta situación que Gabriel

“[...] consideraba pertinente y alusivo a su situación era que –al ser el placer sentido con Manolín, y todo el placer en general, pecaminoso, y al ser su pecado, según parecía por las referencias veladas que se hacían, contra natura, anormalidad, inversión, perversión–, era que resultaba Gabriel mismo esencialmente impuro, impurificable además” (p.16).

Un pecado grave. Y como pecado mortal, gravísimo había que confesarlo para volver al redil de Dios, pues amar al otro en lugar de a Dios era pecado por acción. La ruptura de la relación entre los hombres y Dios implica faltas que ponen de manifiesto desviaciones en las relaciones sociales (injusticia), en los comportamientos sexuales (¿homosexualidad?), y en el uso de las criaturas cuyo dominio Dios ha confiado al hombre.

El condicionamiento operante en la psicología religiosa de Gabriel hizo el resto. De aquí que Gabriel cantara con vehemencia:

“<Pequé, ya mi alma sus culpas confiesa, y amante me pesa de tanta maldad... Acompaña a tu Dios, alma mía, por ti condenado a muerte cruel...>” (p.17).

En la vida de Gabriel y, sobre todo en su conciencia dividida, se hace presente todo un imaginario sentimental de penas, pecados y culpas y, también, de gracia. Donde abundó el pecado sobreabundó la gracia recuerda San Pablo. Por eso la conciencia de Gabriel se dividió en un territorio del placer, el recuerdo de Jesús y las referencias al amor al prójimo; y el territorio de Dios, Padre omnipotente, cuya acción benéfica y cuya gracia aparecía con ocasión del pecado (p.18).

Por otra parte está la culpa. El sentimiento de culpa en la narrativa pombiana tiene un lugar importante. ¿Cuál es el origen de esa culpa? “¿Culpa freudiana o criminalización?” se pregunta el profesor Martínez Expósito⁴⁴. Gracias al trabajo sobre la conciencia de los personajes que hace Pombo, hablamos de una fenomenología, se puede anticipar, de una manera aproximada, que la culpa pombiana es freudiana. En el análisis de esta categoría⁴⁵ nos centraremos en todos los personajes de la novela.

⁴⁴ Cfr., *Escrituras torcidas*, o. c., p.167.

⁴⁵ Nosotros seguimos las orientaciones de Burón Orejas, o. c., pp. 77-119.

Apenas iniciada la novela, *El cielo raso*, el lector se encuentra con que el narrador omnisciente postula una carga pesada a la conciencia de Arintero: Por culpa de... Gabriel murió., y llovió.

“Por culpa de la vergüenza, el pecado y de la culpa de Gabriel Arintero murió Cristo en la cruz y llovió lluvia de fuego sobre la Sodoma y la Gomorra” (p.10).

La culpabilidad es un fenómeno psicológico universal⁴⁶. Tres componentes la configuran: Cognición, emoción y acción. Hay una dimensión cognitiva, es decir, emisión de un juicio valorativo; después hay una respuesta emocional y finalmente hay una respuesta motora⁴⁷. Por eso hay que entender que la culpa es más un proceso que un sentimientos puntual.

La psicología psicoanalítica aporta luz al conocimiento de la conciencia y de la culpa. Freud remonta el origen de la conciencia en el niño, ser desvalido y necesitado de protección y cuidados. Según Freud, el niño para no perder todo ese mundo feliz descubre que es bueno lo que agrada a los papás y malo lo que les molesta o desagrade, situación que debe potenciar en el primer caso, y evitar en el segundo, para no perder su protección y amparo⁴⁸. Pombo refleja muy bien esta situación en la trama de la novela. Dos momentos de la narración iluminarán cuando decimos.

El primero hace referencia a los papás y Gabriel, los cuales han ido a comer fuera de casa. En el restaurante hay unos comensales que suscitan una seria sospecha de ser de la acera de enfrente: “esos”. Las afirmaciones de su padre son despectiva: “todos esos...”, y en ese “todos esos” Gabriel se sintió incluido. Y a punto de afirmar: “Como Aguirre, así voy a ser yo” (p.13), se retrajo. Y lo hizo como bien apunta el narrador:

“No lo dijo porque, en conjunto, el tono de su padre era despreciativo. Ser así era una lacra o una mancha que una vez encima se volvía indeleble” (p.13).

El segundo momento lo encontramos en el discurso del padre ante un planteamiento de su hijo. La respuesta que da el padre inhibe el planteamiento de Gabriel. La situación es la siguiente. A Gabriel casi se le escapó que un compañero suyo del colegio era llamado “mariquita”. Después de una breve controversia entre padre e hijo si era insulto o no, si los que llamaba así al compañero eran “hijos de puta o no”, lo importante para su padre es la

⁴⁶ Cfr., Zabalegui, L, *¿Por qué me culpabilizo tanto?*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1997; Gacía Monge, J. A., *Los sentimientos de culpabilidad*, Madrid, S.M., 1991; Domínguez, C., *Creer después de Freud*, Madrid, Paulinas, 1992.

⁴⁷ Cfr., “Culpa” en Gacía Monge, J. A., *Treinta palabras para la madurez*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1997, p.153.

⁴⁸ Burón Orejas, o.c., p. 81.

mancha, el sambenito, el poder de los demás. La simple sospecha era suficiente para tomar distancias frente al potencial gay.

“–Has dicho que le llamaban mariquita, y sí, es insulto. Pero además de insulto, si es verdad, es el sambenito peor que puede caerte. Así que lo mejor, por si acaso, con ese chico más vale que no vayas” (p.14).

Sin embargo, el interior de Gabriel se rebela a las palabras y actitudes manifiestamente injustas.

“Le pareció a Gabriel que el que no hubiese apelación, el que a su padre le bastara con la simple sospecha para que, sin preguntar más, le recomendara no frecuentar al chico aquel, era una infamia y una injusticia” (p. 14).

En el interior de Gabriel se produce una ambivalencia de sentimientos. Por una parte surge el rechazo hacia los sentimientos que él siente y ha experimentado con su primo. Por otro, desea seguir sus propios impulsos y hacer lo que le gusta, lo que supone desobedecer a su padre y disgustarle, lo que obliga a Gabriel a reprimir esos impulsos y deseos; por eso experimenta contra ellos un enfado y rebeldía que no puede manifestar.

“Daba miedo oír a sus padres hablar del asunto. Y ese miedo se convertía en vergüenza ante la posibilidad de ser descubierto” (p.13).

“Ahí quedó la cosa. Y fue entonces cuando Gabriel juró vengar la infamia del sambenito aquel alguna vez” (p.14).

¿Y cuál es el origen de la culpabilidad? En términos freudianos y simplificando el lenguaje, el *ego* de Freud es la razón, y el *superyó* es la conciencia moral⁴⁹. Ésta –convertida en autoridad paterna– azota a la razón con el *castigo psicológico* mediante la culpabilidad por haber infringido las leyes sociales. La tensión que se genera entre razón y conciencia es la generadora de la culpa. O también la tensión entre la posibilidad llevada a la acción y la realidad. El miedo a ser descubierto –acto prohibido– y el miedo a oponerse al padre –castigador– es la manifestación más palmaria de una culpa manifestada con el ropaje del miedo, en este caso, a la inaceptación y a la desestima de la familia (comunidad)⁵⁰.

Por tanto, en el esquema de la culpa pombiana hay una parte de culpabilidad social o heterónoma, ese miedo que nace al sentir un infringimiento de normas procede de los otros (aspecto social), al ser infundido en el ima-

⁴⁹ Burón Orejas, o. c., p. 82.

⁵⁰ Ibidem.

ginario del yo⁵¹ (aspecto psicológico). Pero, a la vez, en la culpa pombiana se barrunta también culpa religiosa o teónoma. Kierkegaard afirmaba que el pecado es la culpa en cuanto vivida por el hombre religioso en la presencia de Dios. Desde esta perspectiva hay que indicar que el modo en que se viva esa presencia del Misterio, determina cómo se vive el pecado y qué tipo de culpabilidad se experimenta. En el caso de Gabriel Arintero, el otro territorio de su conciencia incluía a;

“ [...] un Dios Padre omnipotente que había creado un mundo empecatado desde el origen, lo cual no le impedía juzgarlo severamente, cuya acción benéfica y cuya gracia aparecía con ocasión del pecado. Sólo con abundante pecado había sobreabundante gracia...” (p.18).

Aquí se lee una culpabilidad nacida del desajuste al espíritu de las leyes de Dios.

Por otra parte está la culpa en varios de los personajes de la trama, Leopoldo de la Cuesta y su hermana Carolina. El primero es un personaje complejo, pues se considera “el único héroe derrotado” (p.148) de un mundo de personajes menores. Un varón acorde a sus antecesores, Eduardo (“Tío Eduardo”, *Relatos*), Gonzalo Ferrer (*El parecido*), Pancho (*El hijo adoptivo*) o Javier Salazar (*Contra natura*). Informa el narrador omnisciente que dio un viraje sobre sí mismo a la edad de treinta y seis años, convirtiéndose en un solterón rico, reservado, sobre todo, con un punto de misantropía (p.52). Sabe el lector que el único amigo que tuvo y al único que de “verdad” amó fue el padre de Esteban (p.81). Hay una relación ambigua entre los dos. Y hay, por otra parte, el gran escollo de no haber superado la infancia. Leopoldo se siente herido por la ausencia de cariño materno sufrido (p. 155). Ante el espejo se autocompadece; ante los demás, Carolina, su hermana, Esteban, su ahijado, y amigos, como Solís, también.

El psicólogo García Monge acomete el tema de la culpa en *Treinta palabras para la madurez* (1997)⁵². En ese trabajo, indica que en el itinerario existencial humano hay culpa, pero no vivida y vista desde la misma cara. El hombre ha pasado por vivirla desde la más antigua, el tabú, una forma de culpa envuelta en términos de mancha, pureza, limpieza, pasando por la “culpabilidad narcisista” y “ética” y terminando por la culpa “religiosa”. La culpa “narcisista” se instala en el hombre cuando nos acusa el “yo ideal” en el vano esfuerzo por alcanzarlo⁵³. El psicólogo indica que en una lógica afectiva, ligamos:

⁵¹ “Miedo a que la propia imagen quede dañada ante los demás: miedo al juicio ajeno, a que los demás nos infravaloren o menosprecien, a que no nos valoren debidamente, a sus críticas, rechazos, etc.”, en Burón Orejas, o., c., p. 96.

⁵² García Monge, 1997, o.c., pp.153-158.

⁵³ García Monge, o. c., p. 164.

“[...] el aprecio y el afecto de los demás a la consecución de ese yo ideal que de una manera perfeccionista, es decir, insana, nos frustra y nos remite a nuestra verdadera y limitada estatura. La argumentación emocional que nuestras entrañas instauran es: “no seré amado si no logro ser lo que debe u otros esperan de mí” (p.154).

¿Dónde hay que buscar esa fontal culpa en Leopoldo? Rastreando la vida de Leopoldo nos encontramos con varios aspectos a destacar. Tuvo un “ama seca” hasta los siete años. Y tuvo una madre, Sonsoles, acostumbrada a “sustituir las muestras de afecto por la invención de reglas” diversas, desde dietéticas hasta higiénicas y domésticas. Pasaba mucho tiempo de viaje, como los papás de Kus-Kús (*El héroe de las mansardas de Mansard*); y pasaba mucho tiempo en su cuarto sola, leyendo o en compañía de su hija Carolina y no con su hijo Leopoldo. Sólo le quedaba “el tiempo de supervisar los incumplimientos de las reglamentaciones que tenía que cumplir Fuencisla” (p.155). El niño Leopoldo aprendió a crecer solo y en las más estrictas reglas de la exigencia. En el débil yo de Leopoldo se fue generando ese imaginario en el que cabía “que quisieran todos a la señorita Carolina, la señorita monosabía” (p.155). Habrá que leer en esa emergente conciencia adolescente esa idea de “no seré amado si no logro ser lo que debo u otros esperan de mí” (García Monge, p.154); es decir, ser igual que Carolina para que mi madre me quiera como a ella.

Pero en la vida de Leopoldo hay otro escollo que no le deja vivir tranquilo. Esa culpa y la manera en que Leopoldo la maneja han convertido su existencia en extraña. Esa culpa será una rémora en toda su vida hasta llevarle a la muerte. Una tarde de otoño, siente pena y se siente ridículo. En la soledad más absoluta, sintiéndose entumecido y gordo, piensa: “¿Tengo yo la culpa por haber querido ser quien no soy...?” (p.153), para después contestarse, soy un tipo raro:

“[...] un hombre rico, que cometió la insensatez de querer ser, súbitamente, distinto de aquel que era desde siempre. Me detesto, me aborrezco” (p.153).

Leopoldo no se gusta al verse tal cual es, sentimiento desagradable que provoca malestar en la persona, sentimiento transformado en una auto-acusación culpable al sentirse “no amable, indigno de ser amado”. Por eso no quería ni a Carolina, su hermana, ni a Esteban, su ahijado, ni a su amigo Solís, y mucho menos a su primo Gabriel Arintero, al que detestaba porque se veía reflejado en él, sin saberlo. García Monge percibe este tipo de culpa, envuelta en “verbalizaciones religiosas o gestos rituales, puramente psicológica” (p. 154).

Por otra parte está la culpa en Carolina de la Cuesta vivida de otra manera. Nietzsche en *Le genealogía de la moral* habla de la culpa en relación con “tener una deuda” pendiente. Y Robert Jhon Burdex escribió en su libro *El día dorado*: “No es la experiencia del día de hoy lo que vuelve locos a los seres humanos, es el remordimiento por algo que sucedió ayer y el miedo a lo que nos pueda traer el mañana”. Según la advertencia de Burdex, ¿qué sucedió a Carolina?

Habría que apuntar que las acciones de ayer narradas develan su contenido moral, no solo a través de nuestra comprensión de la complejidad humana, sino que también de la reconstrucción narrada de esas acciones podemos comprender mejor la dimensión simbólica y moral del daño causado a otros. Ya Gadamer utilizó la noción de la “historia efectiva” construida a partir de una *interpretación sobre un evento pasado*, condicionado y evaluado a través de una lectura desde el hoy. Desde este sentido se percibe en la vida de Carolina de la Cuesta remordimiento y culpa por las acciones de ayer que pasan factura a su conciencia en el hoy. Su infancia al lado de su madre y alejamiento de su hermano, vista desde hoy, Carolina la percibe y la siente como un mal.

“Entre los diez años de Leopoldo y los dieciséis de Carolina, hubo tantas diferencias naturales, tanta naturalidad en las diferencias que Sonsoles hacía y que Carolina disfrutaba. Carolina no llegó a darse cuenta entonces del resentimiento de su hermano. Creyó que su hermano estaba tan contento” (p.158).

Un mal que no la deja estar tranquila, sensible al quehacer y decir de su hermano.

“Las pocas veces que Carolina y su hermano se rozaron, Carolina concibió un temor extraordinario impregnado de sentimientos de culpabilidad por el Leopoldo que de pronto descubriría [...] Carolina observaba a su hermano de reojo, y le parecía de pronto otra persona. [...] Carolina se sintió muy asustada entonces” (p.158).

Nos encontramos, por tanto, con personas que se sienten mal, culpables, por algo que no deberían haber hecho o asustadas y consternadas por las consecuencias que puede traer ese ayer. Esa culpabilidad nace en la confrontación entre hacer lo que la ley prohíbe u omitir lo que manda. En la profesora de Historia de las Religiones se percibe una “culpabilidad ética” (García Monge, p.155) entre el ayer y el hoy, a diferencia de su hermano Leopoldo. El gran logro, por tanto, de Pombo, como lo hiciera en su día Shakespeare con sus personajes, es la intención de rastrear cómo en las acciones de ayer se halla el signo trágico de la elección moral de hoy. Y que las accio-

nes libremente elegidas pueden generar efectos malévolos en las vidas de otras personas. Así mismo, pueden incluso regresar a nosotros, bajo una forma ajena, para atormentarnos como a Carolina.

“Carolina se siente en parte aliviada por no tener que hablar ni de Gabriel ni de Esteban ni de sí misma, y en parte culpable como sólo Leopoldo sabe hacerle sentirse desde que, de niños, Sonsoles descuidara a Leopoldo y se cerrara con Carolina en su cuarto de estar a hablar de religiones. Leopoldo era mucho más pequeño” (p. 157).

Los actos de ayer realizados libremente pueden acabar fusionándose en un proceso opaco que no parece tener autor y al que nos vemos enfrentados en el hoy con toda la fuerza del destino. Somos, en este sentido, criaturas de nuestros propios hechos.

Otro de los personajes azotado por la culpa y la amargura es Esteban. “La culpa se reproduce en cada uno de nosotros” escribió T. Adorno. Tal vez sea verdad en el caso del joven y atormentado Esteban. Joven con un brillante porvenir, a pesar de su infortunado mundo infantil, sin embargo echado a perder por su arrogante y torcida visión de la vida. En el interior de Esteban pulula la rebelión bajo las formas titánicas⁵⁴ y amorales. El mal puede aflorar como consecuencia de la tendencia, tan frecuente en el ser humano, a transgredir la norma, sea ésta la ley moral, sea la costumbre tradicional o la convención social. Tomemos un ejemplo para iluminar cuanto afirmamos. Gabriel Arintero ha ido a visitar a su prima Carolina; con ellos está Esteban. Gabriel hace una síntesis del viaje a El Salvador, aprendizaje y cambio existencial: “Allí, en El Salvador, cambié de vida” (p.172), afirma. Una vez allí:

“[...] dejé de preocuparme de mí mismo y me ocuparon todos ellos, me preocupé por todos ellos, me sentí uno de ellos y cada vez que pensaba en mí mismo empecé a decir todos nosotros” (p.172).

Tal declaración resultó a Esteban presuntuosa. Inquieto y nervioso, se revuelve en su asiento. Piensa que es un universitario y ensoberbecido va a proponer una objeción formidable al conferenciante. No escucha. La escucha exige una paciente fidelidad a la realidad interna, propia y ajena; pide observar atentamente y respetar el ritmo de las cosas, de las personas, del corazón. Como afirmaba el admirado poeta Rainer María Rilke: “Sé paciente con todo lo que aún/ no está resuelto en tu corazón. / Trata de amar tus propias dudas”. “Sé paciente con todas las cosas, pero sobre todo, contigo mismo”, decía San Francisco de Sales... Y Santa Teresa: “La paciencia todo lo

⁵⁴ En el sentido de desmesura y exceso.

alcanza"... No es algo fácil pero la paciencia se aprende. Esteban no entiende de paciencias, como tampoco entiende, como indica Rilke, que "No busques las respuestas / que no se pueden dar, porque no serás capaz de soportarlas". Y como no es capaz de soportar cuanto afirma Arintero, algo de su relato ha sonado mal a Esteban, reaccionando mal ("[...] no serás capaz de soportarlas", Rilke). La confusión de conciencia, el odio y la venganza, hacen el resto. Y Esteban, sin darse cuenta de que se estaba equivocando, como bien deja claro el narrador omnisciente, reacciona inoportunamente y fuera de tono y lugar.

"Y toda la amargura que lleva dentro emerge de pronto y se estrella contra Arintero sin pensar que es un invitado de Carolina, sin pensar que apenas le conocer, sin pensar que, en realidad, sus objeciones se alzan contra otra persona" (p.172).

En el fondo de ese corazón la amargura y el rencor hacen que confunda la situación. Hay una transferencia de sentimientos por parte de Esteban hacia alguien que desconoce. Diríamos que no soporta la condición humana que no encaja en su ideario. Elije la confrontación para demostrarse a sí mismo su absoluta e ilimitada libertad. Y transgrede deliberadamente la ley de hospitalidad con vistas a averiguar si Arintero es un hombre superior situado, como él cree, más allá del bien y del mal. Decide asediar deliberadamente con dardos envenenados a un ser socialmente pobre y aparentemente parasitario para corroborar si pertenece o no a ese grupo de seres excepcionales para quien todo está permitido.

"Te engañas a ti mismo. Y tienes un mal rollo, además, porque quieres engañarme a mí. Nadie cambia de vida. Somos lo que hacemos y lo que nos hacen. Un cobarde es un cobarde para siempre. Y nunca cambia" (p.172).

En este sentido el mal es una consciente infracción y una deliberada transgresión en aras de la afirmación de la propia libertad, arbitraria e ilimitada, en contra del límite concreto. La rebelión interna y contra todo y todos lleva al joven a una fracasada exaltación de sí mismo que le llevará al fracaso.

"Reunido con sus amigos, pasando de uno a otro la litrona y el porro, en el destartado amanecer, Esteban siente que se ha liberado de los respetos humanos, del deseo de superación que conlleva un desprecio por todos los que no se esfuerzan: Esteban se siente ahora cada vez más cerca de los auténticos sabios que despreciaron el mundo, sabe que no sabe nada y que no puede saberse nada, que toda certeza es como el amor según Kafka, un rebrillo fugaz

que tiene lugar en el momento de un momento y que luego se reduce a nada. Y esta sabiduría le hace sentirse superior” (p. 177).

Esteban es ese superhombre nietzscheano por encima del bien y del mal, sumido en la indiferencia moral, signo manifiesto de un ser interiormente vacío y carente de vida al borde de disgregarse en la nada. Joven nihilista, amargado, corroído por el resentimiento y despreciado por sí mismo, harto de vivir y sumido en la más absoluta vacuidad, amén de, a la vez, cada vez más desconocido para sí mismo. Somos criaturas de nuestros propios hechos. Cualquiera que se pone delante de él, inconscientemente le recuerda el *debitum* de Leopoldo de la Cuesta hacia su persona. Esteban es ese personaje pasional, semejante a otros muchos de Shakespeare o Dostoievski, concebido como resultado de su pasión, que le arrastra como una fuerza que controla su voluntad. Esteban se ha convertido en su propia víctima y esclavo, a pesar de sentirse como una víctima frente a su verdugo Leopoldo. Está obsesionado con él.

Hemos de tener presente que en la compleja red de los destinos humanos, en la que tantas vidas se hallan intrincadamente engranadas, las acciones libremente elegidas de un individuo pueden generar efectos dañinos, por completo imprevisibles, en las vidas de un sinfín de otras personas. Es el caso de Sonsoles y Carolina con Leopoldo, y es el caso también de Leopoldo con Esteban. Porque el carácter entretejido de nuestras vidas es la fuente de nuestra solidaridad, pero es también la raíz del daño que nos causamos mutuamente. Nos pronunciamos a favor del amor como opuesto al odio, como lo hizo Leopoldo hacia Esteban un día. Pero esta idea sería aceptable si fuese cierta. Sin embargo hay motivos freudianos de peso para considerar que el amor está profundamente ligado al resentimiento y a la agresividad.

“[Esteban] lo único que, aún innominado, acierta a percibir con claridad, lo único que, como un escalofrío, recorre y dilata su alma repleta de sinsabor, es el insoportable hiato que el rechazo de Leopoldo –tanto el primero como el segundo– ha dejado abierto entre su sentimiento de satisfacción anterior al rechazo (toda la niñez y toda la adolescencia de Esteban apelotonada ahí, abultada e ingravida) y su insatisfacción de después” (p.222).

“[...] En su intensa sensación de estar enfermo, en su malestar, se diluía el sentimiento de venganza o de odio en un deseo de llorar” (p.319).

Tal vez no sea verdad que siempre acabemos matando el objeto de nuestro amor, tal como indicaba O. Wilde. En el caso de Esteban sí lo es. El objeto de su amor ¿inconsciente?, no visibilizado, Leopoldo, es convertido en víctima.

[...] <Hijo puta, ¿por qué me haces esto?> Esteban, que se había incorporado, le pegó una patada en la cabeza al oírle y salió huyendo. Bajó corriendo por una Madrid vacío y cálido hacia el río Manzanares. Le detuvo un coche patrulla al final del parque del Oeste. Viendo sus ropas ensangrentadas le llevaron a la comisaría de Evaristo San Miguel” (p.320).

Por tanto, de lo que no hay duda es de que el ser humano, o, personalizando, cada uno tendemos a sentir una profunda ambivalencia hacia él. Y esta es la enseñanza que intenta, a nuestro juicio, ofrecer Pombo.

Dejamos el mundo de la culpa, la vergüenza y el pecado y nos vamos a otro mundo tan complejo como el anterior. Nos adentramos en el mundo de las pasiones.

7.4.4.7.8.3. Anatomía de la violencia humana.

El itinerario espiritual de los héroes de *El cielo raso* culmina, en algunos casos, en la destrucción de los otros y de sí mismo. Es el caso de Esteban y de Leopoldo. Este destino está implícito en el carácter demoníaco de su fuerza. Y es que el ser humano tiene un papel activo en la causalidad del mal. Él es la causa eficiente, diríamos, si consideramos sus instintos agresivos y destructores, amén de su tremenda capacidad maléfica y, muy especialmente, sus poderes funestos para disponer de la vida de los demás y aún de la suya. En esa causa eficiente entra en acción y reacción la violencia a través de formas muy cultivadas y refinadas. Una de esas formas es la agresividad.

La agresividad se manifiesta en la vida del ser humano a través de una serie de formas, caras del mal, y fuentes de violencia, o si se quiere, de pasiones maléficas, como la frustración, la venganza, los celos, la envidia y el odio. Ya acertadamente Bataille indicaba que “el Mal es la forma más violenta de expresar la pasión” humana. Y por esta razón, como también indica E. Fromm en *El corazón del hombre*, “el hombre ordinario con poder extraordinario es el principal peligro para la humanidad, y no el malvado o el sádico”⁵⁵. Desde esta perspectiva, vamos a rastrear en la novela que nos ocupa, los niveles de violencia y sus manifestaciones en la vida y obras de los héroes de *El cielo raso*.

Una de las caras de la violencia en la novela se manifiesta a través de la *frustración*. La RAE indica en su voz “frustrar”: “privar a alguien de lo que esperaba”. La frustración está relacionada con el deseo, con la necesidad y con el fin a conseguir. En la novela que nos ocupa encontramos vidas frus-

⁵⁵ Fromm, E., *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*, México, F. C. E., 2006, p. 18.

tradas en varios personajes, solo que la reacción a esa frustración es muy diferente en cada caso. Y el primer caso y personaje de la novela que siente en su vida la frustración es Carolina de la Cuesta. Esta joven y brillante estudiante de las Religiones la habían educado en la prevención de las manifestaciones emotivas. Triunfa en su vida intelectual, sin embargo en la vida diaria fracasa al enamorarse de un hombre como Gabriel Arintero, su primo. Tras declarar el amor que le tiene, es rechazada por su primo, al declararse homosexual.

“Yo soy homosexual. De eso se trata. Si no fuera homosexual te hubiera dicho que te quiero, porque te quiero, porque eres estupenda. A ti te quiero más que a nadie” (p.32-33).

Carolina no lo tuvo fácil, advierte el narrador omnisciente (p.39). Detrás de aquella aparente aceptación de la realidad, su aparente frialdad, su buen tono, “hubo mucho impotencia y mucha desesperación”. La profesora de religión supo sublimar la frustración por el camino de la intelectualidad, sobre todo echando mano de Rilke. “Se enfureció contra Rainer María Rilke y todas sus estúpidas amantes: alrededor de las que aman no hay más que seguridad” (p.40). Sin embargo, y a pesar de toda la furia desatada contra “el eterno fugitivo de los compromisos amorosos”, Carolina se negó y se juró a que ese rechazo no se convertiría en su secreto atosigante, como en las amadas rilkeanas (p.40).

La configuración de Carolina de la Cuesta es análoga a Luzmila, solo que con más inteligencia. Carolina no tenía la intención de quejarse. Ni siquiera por la pérdida de un ser eterno” (p.40).

“Se concentró en sus estudios. Decidió que Gabriel había sido una distracción y, durante años, el mayor problema de Carolina fue aprender a concentrarse. Educó su capacidad de atención con la tenacidad cotidiana con que un acróbata se entrena desde niño para llevar a cabo sus ejercicios en la cuerda floja [...], se hincó en los temas de una oposición a cátedra de historia de las religiones. El esfuerzo por ganar aquella cátedra la salvó” (p.42).

Es evidente cómo encauza Carolina la frustración, y la agresividad que lleva consigo, en beneficio propio, al ser tratada por el camino de la sensatez. Se trata aquí de una manera de llevar la situación constructivamente, a pesar de la deuda y la frustración de necesidades y deseos. La transferencia de pensamiento del escritor hacia su personaje es patente. Además, lo hace en la línea sartreana y budista.

Terminemos admitiendo –con Fromm y Rof Carballo– que la agresividad, encauzada, constructiva, no siempre es mala, no siempre termina en

mal. Es cierto, como lo demuestra Pombo, cuando se sabe encauzar hacia unos fines benéficos actúa de potenciadora de la vida. El hombre la necesita para afirmarse a sí mismo, para poder realizar cualquier labor y para oponerse a los grandes obstáculos que la vida guarda y presenta.

Con la frustración se relaciona otras dos formas de mal, bajo la caricatura de la envidia y los celos. La hostilidad que provoca esta clase especial de frustración es manifiesta. En la novela que nos ocupa el paladín de estas pasiones es Esteban.

El problema de Esteban es Leopoldo, el deseado. Tan es así que el protector se convierte en objeto deseado y en una obsesión para el deseante. Esteban se somete afectivamente a Leopoldo. Es una dependencia progresiva, vivida en la sombra biliosa del yo. Esa dependencia llega a esclavizar a Esteban, que está fascinado y, a la vez, obsesionado por la omnipresencia de Leopoldo. Hasta en el chofer de su protector ve Esteban la imagen de Leopoldo. Tal es así que Salvador, el chófer, “le parece bellísimo a Esteban”, y el narrador hace un inciso en la narración e introduce una observación muy precisa: “—en la línea de Leopoldo—” (p.256), para expresar los sentimientos de Esteban.

¿Qué impulsa al envidioso a semejante actitud? ¿Qué hay debajo de esa pasión? Según los tratadistas, un peligro para su excelencia, verá Tomás de Aquino. El envidioso *desea ser el preferido*. En el fondo de su yo, como bien lo deja claro el psicoanálisis, aparece la soberbia. Por eso, muchos Padres apostólicos: Agustín, Gregorio, vieron en la soberbia el origen de la envidia⁵⁶. En el fondo, el envidioso, indica J. A. Marina, “es un orgulloso defraudado en su voluntad de excelencia”⁵⁷. El fondo de Esteban es en todo momento agradar a Leopoldo.

“Esteban se siente ahora cada vez más cerca de los auténticos sabios que desprecian el mundo, sabe que no sabe nada y que no puede saberse nada, que toda certeza es, como el amor según Kafka, un rebrillo fugaz [...] que se reduce a nada. Y esta sabiduría le hace sentirse superior. Igual a todos sus colegas y superior a todos los pringaos de Madrid y del mundo que se levantan temprano, que se meten en una oficina todo el día, que cobran un sueldito mensual [...] que no sienten ni padecen. Esteban cree que sólo él siente y padece. Esteban cree que sólo él ha sido tratado injustamente por su protector, por Leopoldo, que fingió quererle y no le quería. Esteban se siente justificado...” (p.177).

Después de conocer ese imaginario tan singular de Esteban, habría que concluir que lo que pasa a Esteban es algo claro y contundente: su des-

⁵⁶ Seguimos las reflexiones de Marina, J. A., *Pequeño tratado de los grandes vicios*, Barcelona, Anagrama, 2011, p.103.

⁵⁷ Ibidem.

conocimiento, su inaceptación de ser lo que es y querer ser otro. Acertadamente, J. A. Marina afirma, citando al psiquiatra Castilla del Pino, que el error del envidioso consiste en que “al incapacitarse a sí mismo y proponerse ser otro, hace de su vida un proyecto imposible”⁵⁸, como queda bien patente en la novela.

Por otra parte está el otro héroe de la novela, Leopoldo. También a su manera ha sentido envidia de su primo Gabriel, por cierto, al que aborrece. Y también en ese yo frágil, débil, desconocido, también emerge con fuerza esa pasión. Su orgullo no solo lo manifiesta en su forma de vestir, en formas amaneradas de ser, sino también en el entorno que le rodea. El piso de Leopoldo es una réplica de los espacios viscontianos.

El envidioso transforma la realidad y la modifica a su antojo y acomodación. Ya el narrador omnisciente lo hace saber en la página 154. Esteban se ha marchado de su casa a vivir con Carolina. Solo, “se enrosca como un remolino alrededor de su conciencia de las cosas reales, enturbiándolas” (p.154). En esa situación de modificación de la realidad, piensa en su yo más profundo acerca de los suyos:

“Ahora vendrá Carolina al té, procurará ocultar la excitación que siente porque Gabriel, el guapo, ha reaparecido. Yo sentiré curiosidad, envidia, y gana de burlarme de los dos, gana de mandarles a la mierda” (p.154).

De la envidia a los celos sólo hay un paso, como tampoco estas pasiones distan mucho de otra y más terrible pasión: el odio.

Volvemos a los dos personajes maléficos de la novela: Leopoldo y Esteban. La RAE da la siguiente definición de celos: “Sospecha, inquietud y recelo de que la persona amada haya mudado o mude su cariño, poniéndolo en otra”. En los dos personajes, Leopoldo y Esteban, encontramos la vivencia de esa pasión. En el primero no hay un contenido sexual, sino afectivo. El objeto de su deseo, primero la madre, luego, la hermana Carolina, aparecen en el imaginario de Leopoldo como objetos. Es manifiesta la situación que creó el interés de Sonsoles, la madre de Leopoldo y Carolina, por su hija Carolina y no por su hijo Leopoldo. Celos, culpa, agresividad, y, al final, odio. Leopoldo no quiso a su madre y tampoco quiere a su hermana. Leopoldo vio cómo su hermana se llevaba a su madre; y ve años después, cómo Gabriel se lleva a su hermana Carolina. Y ve también cómo Esteban deja la casa y se marcha a vivir con Carolina. Por eso, ahora, tampoco quiere a Esteban. En todos los casos, Leopoldo ha sido sustituido por otra persona, el objeto de estas situaciones ha sido el cariño.

⁵⁸ Ibidem.

Los celos en el joven Esteban toman otro matiz que en Leopoldo. Aquí hay un contenido sexual encubierto. Para Esteban, Leopoldo es el símbolo del ideal platónico de varón: culto, elegante, guapo, acomodado, refinado, y la sublimación de ese sentimiento que es el amor. Con estos dos personajes, aparece en el ideario de Pombo la pareja asimétrica gay del maduro y del joven, que no llegan a entenderse. Anteriormente no lo hacen tío Eduardo e Ignacio (“Tío Eduardo”, *R*), no lo hacen Jaime Vidal y su tío Gonzalo Ferrer (*P*), como tampoco lo hacen, a pesar de intentarlo, César Quirós y Gonzalo Ortega (*DI*).

¿Cómo justifica Pombo tan atormentada situación trágica de Esteban? Ciertamente por la evidencia de unos hechos. Sin embargo, ellos no son todo, sino parte de ese encendido interior de la pasión, alimentada por el rencor, la envidia, la humillación y el odio. Esteban, en efecto, al sentirse preterido por Leopoldo en su mocedad rebelde, no puede tolerar la terrible humillación que ésto le causa. Y desde entonces empieza a generar sentimientos donde el furor y la rabia, del joven herido, se orientan contra su progenitor.

“Y el más notable de esos dobles sentimientos, el más punzante y confuso era el que le hacía ver a Leopoldo como un pobre hombre, un viejo, un fracasado que había tenido el acierto o la cobardía de ocultarse en su posición económica para encubrir sus sequía espiritual. [...] Pero a la vez que sentía esto, Esteban se veía a sí mismo como un víctima inocente de unos movimientos del corazón ajeno que no podía ni reconocer ni aceptar ni tolerar” (p.80).

Luego transferirá esos sentimientos a Gabriel Arintero, y finalmente hacia Salva, el chófer de Leopoldo, con el que fracasa, como Kus-Kús con Manolo en *El héroe de las mansardas*.

En una noche en el parque, al alba, llena de vino, roces y teatro, Esteban escenifica la seducción de Arintero. Allí, descubre cuán agradable es la boca de su colega, que le morrea la cara y las orejas, así como el calor del cuerpo que sale cuando los dos revolcarse en el suelo, abrazándose. “Es agradable” piensa Esteban (p.239). Luego en su casa, solo en su cama, los sentimientos de Esteban, por primera vez, configuran una identidad.

“Y al regresar a casa y al meterse en la cama Esteban se siente, ahora por primera vez, integrado y dotado de una identidad sin quiebras: así se sintió de niño con Leopoldo, sólo que entonces el sentimiento de satisfacción venía de Leopoldo y se aposentaba como un regalo en Esteban, ahora es al revés” (p.239).

Esteban es un joven creado por el autor con un relieve vital muy agudo. Vive hasta consumir el delito de matar a quien ama, una fogosa y silen-

te pasión por su protector Leopoldo, y aunque se cambia de casa y vive con Carolina, Esteban sigue reclamando sus derechos naturales sobre él en el silencio de su corazón. La imagen de Leopoldo –indica el narrador– rehúsa permanecer entre paréntesis; su protector, a pesar de intentar acallar su imagen, está más vivamente presente que nunca en Esteban.

“Esta presencia no deseada de Leopoldo conlleva la presencia no deseada de Salva –que con sus subidas y bajadas de la casa al garaje y con su formidable aspecto resulta ahora muy visible–.” (p.240).

Leopoldo tiene a su servicio otro joven rústico, viril: Salva. Sin embargo, Esteban reclama su lugar. La imagen de Leopoldo emerge con fuerza en la conciencia del joven interfiriendo en todo momento su vida. Y el corazón de Esteban siente profundamente los terribles celos al asociar la figura de Leopoldo con la de Salva. Para ello, Pombo ha recurrido a la Ética de Spinoza, para describir el estado de conciencia de Esteban: “El alma imagina aquellas cosas que aumenta o disminuye la potencia de obrar”. El recuerdo traiciona a Esteban.

“Y he aquí que Esteban no puede evitar asociar la figura de Salva con su propia figura en otro tiempo cuando Leopoldo y Esteban se llevaban a la perfección. Y acometen a Esteban unos incomprensibles celos: Esteban resiente la presencia de Salva como un amante resiente la presencia de otro amante junto a su amado. Por mucho que Esteban se diga a sí mismo que toda su relación con Leopoldo ha quedado cancelada, por mucho que se niegue a admitirlo, Esteban vive la presencia de Salva en el piso de arriba como una herida causada a su amor propio. De pronto recuerda que su amor por Leopoldo era muy grande” (p.240)⁵⁹.

La penetración de Pombo en el misterio del hombre y del amor apasionado y silente es manifiesta. Recuerda la narración pombiana a Galdós y el furor apasionado de Fortunata hacia Juan Santa Cruz en la gran novela *Fortunata y Jacinta* (1988). Si aquella se crecía en el obstáculo, Esteban se crece también en el obstáculo y se desborda en furor y violencia: muerte del amado, amén de un magnífico orgullo natural de unos celos insaciables.

Abandonamos el caudal turbulento, fogoso y destructor de la pasión de los celos, para adentrarnos en otros vericuetos de las pasiones humanas.

⁵⁹ “El Leopoldo clausurado ahora en sus buenas maneras y en su frialdad y en su falta de interés por Esteban, le parecía muy en el fondo una falsedad, una escena que Leopoldo montaba para no tener que confesar que aún necesitaba a Esteban para contarle lo triste que había sido su niñez. Y aquí, en torno a esta firme creencia de Esteban (que había quedado sepultado bajo la aparatosidad del rechazo), se apoyaba todo el lado de Esteban que aún dependía de Leopoldo y que aún le amaba. Y aquí fue donde, como sin querer, se le ocurrió a Esteban situar a Salva: por eso sentía celos [...] y en los celos de Esteban había un componente de desesperación tan nítido que Esteban no pudo vencer su timidez ” (pp.241.42).

Ahora toca el odio y sus metamorfosis. Y lo hacemos recordando cómo Santo Tomás de Aquino relaciona el odio con la envidia porque ambos son pecados contra la caridad (*Su. Thol.*, 2-2, q.36).

El ódio es una pasión del alma indica Descartes en su *Tratado de las pasiones del alma* (1649). El ódio⁶⁰ es un fuerte sentimiento de aversión hacia el otro, a quien se ve, se percibe y se considera malo y perjudicial para uno. El odio es la vivencia de *querer el mal* para el otro (malevolencia). En las pasiones de venganza, envidia y celos aparece un cierto movimiento de odio. Esta pasión, por tanto, se desencadena por la frustración de un fuerte deseo insatisfecho, en muchos de los casos, está por el medio el amor transformado en su opuesto, el odio. Algunos tratadistas indican que el odio surge cuando el deseo de amor se frustra; el odio es el polo opuesto del amor. Para Freud el odio es la manifestación más palmaria del supuesto *instinto de muerte* —el *thánatos*— constituido en todo el ser humano, frente al instinto de vida —*eros*—. Y así lo vio Sartre cuando indicó que las naturales relaciones humanas están marcadas por el odio y no por el amor. Así lo vio y así lo plasmó en su tratado filosófico *El ser y la nada* (1943), a través de su teoría sobre la mirada neutralizadora del otro. Y también en la parábola *A puerta cerrada* (1945), Sartre pretende demostrar que “el infierno son los demás”, ya que al mirarnos nos fijan en nuestro ser miserable como si fuéramos animales disecados. Con lo que todo ser humano —el hombre— no tiene más salida que el odio. Y así empieza la destrucción de unos por otros.

El odio se expresa de un modo violento, al ser causado por la ruptura de algo muy íntimo y natural, por una grave contradicción existencial. Álvaro Pombo hace en esta novela un pequeño tratado de la psicología del odio. Y para ello toma a uno de sus pacientes más ilustres: Esteban.

Hemos visto como el alma de Esteban estaba terriblemente ennegrecida al estar arrebatada por la pasión, metamorfoseada en ira, venganza y celos. Tres fuerzas desbocadas que lanzan al joven Esteban sobre su víctima: Leopoldo, al final de la novela, como se ha visto, cruenta, evidenciando toda la agresividad mortífera que es capaz de generar el odio en su paroxismo. Según el psiquiatra cognitivo y estudiosos de la voluntad, A. Beck, el pensamiento perturbador en la experiencia del odio es importante. Además, hay otro componente, dentro de la personalidad del que odia, que contribuye al deterioro de ese pensamiento. Según el psiquiatra Beck, el problema psicológico reside “en la percepción —o en la apreciación errónea— que tiene el sujeto de sí mismo y de los demás”⁶¹. Una parte de ese pensamiento distorsionado está configurado por conceptos y creencias antisociales. Ese imaginario

⁶⁰ Para desarrollar esta reflexión, nos apoyamos en los materiales de dos psicólogos. Uno, Fromm E., *Ética y psicoanálisis*, Madrid, FCE, 2001, pp.231-233; otro, Beck, A., *Prisioneros del odio: las bases de ira, la hostilidad y la violencia*, Barcelona, Paidós, 2003.

⁶¹ Beck, 2003, p.125.

modela y conforma la interpretación de las palabras y de las acciones de los otros, erróneamente, respondiendo con vehemencia. El yo que odia se considera a sí mismo víctima.

Llevadas a la novela las indicaciones de Beck, encontramos a Esteban que ha ido a visitar a Arintero. El encuentro le ha divertido, pues la imagen de Gabriel, desaliñado y de pereza, le ha recordado su época anterior. ¿Cuál es el pensamiento de Esteban?

A) Se considera como víctima, según Beck.

“Esteban ahora dice que, a consecuencia de la injusta reacción de Leopoldo, toda su vida cambió de significación: todos los proyectos pequeños o grandes de antes se descompusieron sin sentido” (p.179).

Esteban está magnificando la situación, amén de distorsionarla con esos aumentativos: “toda su vida”, “todos los proyectos se descompusieron”. Ese pensamiento distorsionado influye en generar emociones desproporcionadas. La actuación acertada o desacertada de Leopoldo sobre Esteban, éste la ha interpretado erróneamente y la ha atribuido un significado equivocado.

B) Beck habla de una percepción errónea de sí y de los demás.

“Esteban ahora, a la vez que aprecia la compañía de los amigos de fin de semana, los desprecia. Los necesita para pelearse con ellos, los altercados que preceden a la somnolencia de las madrugadas le cansan sin tranquilizarle. Y Esteban se siente superior a sus colegas porque su compañía acaba hartándolo y por eso mismo se siente a la vez miserable y vacío” (p.179).

C) Beck indica también conductas antisociales.

“Esteban se enganchó a la heroína este último año para demostrar que no tenía miedo a la muerte. [...] Lo malo fue que el caballo le enganchó y empezaron los monos y los pequeños hurtos y otros procedimientos y trampas para procurarse su dosis diaria” (p.318).

Entendemos que Pombo ha recurrido en su novela a los ambientes sórdidos y lúgubres de la novela negra, relatos circunstanciales del crimen del siglo XIX, ya lo había hecho en su primera novela, en *El parecido*. Creemos que Pombo, como Poe, Offman y otros, está intentado en ofrecer una exploración del corazón humano y su potencia para el bien y para el mal, que diría E. Fromm. Además, creemos que intenta demostrar que el odio no es reductible a una sola experiencia. Tiene orígenes diversos, nace de motivaciones diferentes. En el examen que Pombo hace de él a través de los personajes, principalmente en Esteban, en la trama de esta novela, se nos reve-

la que el odio es mucho más complejo y matizado de lo que un simple vistazo es capaz de distinguir.

Dejamos el mundo de las pasiones y nos introducimos en otras caras del mal que aparecen en la novela.

7.4.4.7.8.4. Las otras caras del mal.

La potencia del mal es grande, por eso tiene muchas caras. Y en la tentación de pensar el mal, el hombre ha recurrido a explicarlo por el procedimiento tan contradictorio de negarlo. Muchos sistemas de teodicea, incluido el de Leibniz, vieron como ilusoria la presencia de la maldad. Sin embargo, el hombre se dio cuenta de que el mal le cerca por todas partes. Si la razón no puede elaborar un discurso satisfactorio sobre el mal, habrá que recurrir a otro lenguaje, si no para comprenderlo, sí para, al menos, representarlo y expresar su presencia.

El hombre, como ser simbólico que es, recurre al lenguaje de los símbolos para explicar el mundo del mal. Uno de los pensadores que ha recurrido al mundo de los símbolos es P. Ricoeur. Según él, los “símbolos dan que pensar”, principio que rige toda su filosofía. A través del símbolo, con su ayuda, decimos lo que no cabe expresar de forma directa.

En esta tesitura de los símbolos y de las imágenes del mal, una de las caras del mal es la muerte. El mundo de los símbolos a que ha recurrido el hombre para representarla es abundante. Porque el hecho de la muerte es siempre traumático para el hombre, bien a través del desgarramiento interior que conlleva, bien a través de la viveza del sufrimiento que la antecede, como enfermedad, agonía.

La historia de la cultura y en particular, de la literatura, ofrece un caudal abundante y variado de maneras de representar y entender la muerte. Figuraciones de la muerte. De entre las múltiples visiones que hay, Pombo ha recurrido a una de ellas: el enfoque trágico.

En la narración novelada pombiana suelen abundar las muertes trágicas. Y en ese final trágico de la vida siempre hay un homosexual. En *Relatos sobre la falta de sustancia* algunos personajes se suicidan, como lo hace Gonzalo Ortega en *Los delitos insignificantes*. En otras novelas, la muerte trágica: asesinato, es la muerte normal. Gonzalo Ferrer es asesinado en la novela *El parecido*, por unos delincuentes en los barrios bajos de Letona. Aquí, en *El cielo raso*, Leopoldo de la Cuesta también lo es. Leopoldo muere en manos de un drogadicto, Esteban, su ahijado. Y muere como ha vivido: solo. ¿Hay que entender que en esta muerte trágica hay una pedagogía moralizante? Si no moralizante, sí aleccionadora. Pombo ha aplicado la justicia poética a Leopoldo. Razón. Entendemos que es un personaje que no ha

arriesgado a amar, más bien se ha quedado encerrado en su egoísmo. El lugar de amar como su hermana a pesar de fracasar, él se ha encerrado en su casa como los caracoles.

La otra muerte trágica también tiene que ver con la homosexualidad. Cuando Arintero está en Londres, allí, un día, en un parque, conoce a un joven español, el único que supo darle amor y ternura. “Me manoseas muy deprisa pero no me acaricias despacio” indica el joven amante (p.85).

“Arintero se sintió conmovido por las maneras ingenuas y directas de este chico, que era afectuoso y que, como él decía, hubiera podido, de haberse Arintero dejado, llegar a enamorarse de él. Arintero advirtió una feroz resistencia a aquella ternura que se le ofrecía” (p.87).

Arintero se retrae ante el joven, sin embargo, éste le hace ver quién es y qué le falta. Después de un tiempo sumido en la duda, va a visitarle a su apartamento. Allí es informado de que ha muerto; ha sido asesinada. Vuelve a aparecer la muerte en soledad, tan es así que Pombo no le ha puesto nombre, sino chaval. Por eso su muerte es así de limpia y así de trágica:

“Le encontró la policía de madrugada, no lejos de la casa, junto al estanque. Un navajazo le había entrado en el corazón. Había otros cortes, por lo visto, de menor importancia” (p.93).

La muerte del chaval y la Leopoldo de la Cuesta es semejante: trágica, pero los fines de ambos son muy diferentes. El chico muere por amar al otro, muerte altruista, Leopoldo muere por desamar el otro, muerte egoísta. El chico arriesga amar al otro, ese riesgo le lleva a la muerte. Leopoldo no arriesga amar al otro sino simplemente no amar, hacer daño. La postura entre ambos es opuesta. La muerte del chaval es el objetivo del amor, amor como el amor de Cristo al hombre y por el hombre. El amor que representa el chaval al otro encarna la figura redentora por amor, y es esa manera debe aparecer en nuestros corazones, sobre todo en el corazón de los homosexuales. Por tanto, la imagen de la muerte entre uno y otro es opuesta. En el chaval aparece como consoladora: “Fue como un hijo, decía” el anciano que hablaba del chico a Arintero (p.94). Por el contrario, la muerte de Leopoldo es liberadora. La muerte, en el caso de Leopoldo, mata su egoísmo, su ensimismamiento, egolatría. La muerte mata el mal que hay en Leopoldo para que haya una posibilidad de renacimiento en la vida humana a través del amor, que en el pensamiento de Pombo se conoce como gracia.

La mejora moral, diríamos, supone sufrimiento, incluso la muerte. Pombo recuerda que éste debe de ser la consecuencia o resultado de una nueva orientación de la vida y no un fin en sí mismo. La muerte del chaval lleva a Arintero a un giro en su vida, a orientarla de otra manera.

“[...] a partir de aquel relato, en su imprecisión, en su acabada relación con Gabriel Arintero y con la vida, iba a volverse, eso sí al menos, parte de la memoria de Arintero, parte del giro que su vida de mal homosexual requería” (p.95).

Al final Arintero entiende que la verdadera redención, incluso de la muerte, es el amor al otro. Pombo recurre a San Juan en su Primera carta para hacer entender ésto a la conciencia de Arintero. “Quien no ama, permanece en la muerte” (1 Jn 3,14), en la oscuridad; en la nada. Sin embargo, el que ama permanece en la luz, en el corazón de las personas. Por eso sabemos que hemos pasado de la muerte a la vida (1Jn 3,14).

A Arintero se le aparece la muerte a través del anciano y sus comentarios acerca del chaval. Es decir, Pombo se vale de este símbolo, voz de la conciencia, para cambiar. El anciano es la voz que invita a matar en vida, gracias al amor, el egoísmo. Eso hizo el chaval español, y esa es la lección que transmite el anciano a Arintero.

“Y en medio de esa amable resignación Gabriel Arintero oyó, una y otra vez horrorizado, cuánto había su amigo contado con él, con que volvería, con la felicidad. Y también cuánto se alegraba este buen anciano de que Arintero, aunque muy tarde, hubiera regresado. Fue como si el anciano pudiese descansar muy bien ahora, dejando a Arintero, junto a una fotografía de su amigo muerto” (p.95).

En la novela hay otra muerte trágica. El padre de Osvaldo, el chico de Arintero, es asesinado. La forma de decirlo es sencilla, rápida, casi insignificante, como la misma muerte. La madre de Osvaldo indica:

“<El pobre, pues, no murió de Dios. Si se veía venir. Si se arriesgaba tanto, le tenían que matar y así ha sido>. Comprendió Arintero entonces que aquel giro, aquel <no morir de Dios>, era equivalente a no haber el padre de Osvaldo muerto de muerte natural, como decimos en Castilla, sino a balazos, en un hoyo en el monte, como un perro” (p.107).

Maldad y bondad entrecruzadas. Recuerdo y cariño. La terrible soledad en la muerte y la trágica muerte: a balazos, sin causa alguna, y la ausencia de la persona querida. Ya en *Protocolos*, Pombo avisaba sobre la muerte, ella es así:

“[...] es como nosotros. / Llana, leve, puntual, como nosotros. / Deja sin acabar las casas y los árboles frutales. / El odio y el amor que en limpio copia/

con ilegales trazos [...] Todavía en la muerte /se consume el odio sin concepto y el amor se borra de los labios” (vv.1-6. 11-14)⁶².

La muerte también es la ausencia del amado, como lo experimenta Gabriel. “La muerte, para Gabriel Arintero [-indica el narrador-] empezó a ser la tarde sin Osvaldo, ahora que todas las tardes era ya una misma tarde” (p.125).

Finalmente, el mundo de los símbolos, mundo estudiado por P. Ricoeur, nos aporta una serie de imágenes que nos permiten vivir la experiencia del mal. A partir del modelo de la suciedad y de la enfermedad, la falta moral es vivida como algo que afecta al ser humano y le afea. Al igual que estamos expuestos al contagio infeccioso, también lo estamos a la falta moral. Por eso, el infractor de la rectitud, en su físico hay cierto deterioro. Tal signo está aludiendo a las causas maléficas que están provocando tan extrañas miserias en su persona.

Y en esta línea metafórica ricoeuriana, el lector de *El cielo raso* tiene ante sí a dos figuras donde la imagen deteriorada es signo del estado moral en que están. Imágenes que manifiestan la maldad que hay en sus corazones. Una de las figuras es Esteban, el joven arrogante, diríamos, como el ángel Luzbel que su arrogancia y soberbia le llevó a enfrentarse a Dios. Ante semejante postura, Dios lo desterró de la gloria como castigo por una vana exaltación. Esteban sigue la misma trayectoria que los ángeles rebeldes o, en la Antigüedad, el caso de los personajes mitológicos Ícaro, Faetón o Ixión. A causa de esas caídas, Milton supo hacer con ellas el principal argumento para su obra el *Paraíso perdido*.

La imagen del estado moral en que está Esteban la da la imagen física y externa que en varias pinceladas hace el narrador omnisciente.

“[...] apariencia desaseada, bohemia [...] le encontraron tirado en el portal de la casa de Leopoldo, se hallaba ya en malas condiciones, se sentía físicamente muy mal” (pp.317-318).

Si recurrimos al mundo romántico, la caída en ese estado, en ese vértigo, es la expresión de un supuesto fracaso en sus aspiraciones humanas. En la vida de Esteban, ese sueño romántico se hace realidad. Ha fracasado en su vida en totalidad. Y ha vuelto a fracasar porque no ha sido capaz de encauzar su vida; al revés, se ha sumergido todavía más en el mal. Ha bajado hasta el infierno, llevándose con él a su protector. En la vida de Esteban todo va hacia abajo, y es la misma caída, en la droga y en el alcohol, en el odio y la venganza, lo que empuja con más rapidez hacia abajo todavía más.

⁶² Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., n° 6445, p.77.

Ese vértigo de la caída en el abismo, que refleja el estado de Esteban, lo plasma magníficamente Poe cuando indica:

*“Estas sombras de recuerdos me presentaban confusamente unas grandes figuras que me arrebatában y silenciosamente me llevaban abajo, y aún más abajo, siempre más abajo”*⁶³.

Dejamos las caras del mal y nos introducimos en la contingencia del mundo y el destino.

7.4.4.7.8.5. La contingencia del mundo. Idea de destino.

En la novela que nos ocupa, *El cielo raso*, Pobo escribe fundamentalmente desde la toma de conciencia de la contingencia y la limitación del hombre —entiéndase Esteban, Leopoldo, Solís, Salva—, del horror a que nuestras vidas y acciones —sean buenas o malas— se diluyan finalmente en la nada. En esa línea, vemos cómo Esteban adquiere importancia a raíz del declive que va tomando su vida. Hay una serie de casualidades construyendo su vida como un destino fatal. La familia en la que nació, familia desestructurada. La casa de Leopoldo, acogedora al principio, infernal después. Esteban va pasando de mano en mano hasta llegar al declive total.

Esteban acude a casa de Leopoldo para resolver un problema de droga; va a buscar ayuda. Sin embargo, el *factum* se cruzará por el medio de su vida y fortuitamente enviará a Leopoldo a la muerte cuando le introduce el cuchillo en el cuello.

“El pico del cuchillo hirió a Leopoldo en el cuello, que dio un traspié hacia delante. Al ver que se caía y que se quedaba boca abajo, Esteban se le echó encima e hincó las dos rodillas en la espalda de Leopoldo. Leopoldo hizo un movimiento brusco para quitarse a Esteban de la espalda. Y Esteban, sin saber cómo, con el chillo aún empuñado, pretendiendo quizás sólo amenazarle, volvió a hincar el chillo en el cuello, que giró, al parecer por sí solo, en brusco semicírculo” (p.320).

El accidente de la muerte de Leopoldo demuestra por una parte la convicción de Pombo de que el azar gobierna la existencia humana. Esos matices: “sin saber cómo”, ese “quizás”, “al parecer” lo manifiestan. Sin embargo, por otra, Pombo también quiere matizar sobre algo importante: La necesidad de la permanencia moral por encima de todas las ideologías, pos-

⁶³ Tomamos la cita de Blanch, A., *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, PPC, 1995, p. 255, nota nº 11.

turas y creencias. Pombo aplica la justicia poética a un personaje que representa el mal puro. No hay redención para él, sino condenación a la muerte en soledad y a la nada. Leopoldo muere en relación a la vida solitaria que ha tenido.

“Virgilio, Siloé, Salva y Carolina encontraron a Leopoldo desangrado en la sala poco después” (p.320).

Dejamos el mundo y el destino y nos adentramos en la otra cara de la investigación: el bien, en la narrativa de Pombo. Ahora en esta novela.

7.4.4.7.9. Cartografía del bien.

7.4.4.7.9.1. Acercamiento al bien como negación o denuncia del mal.

La novela pombiana, de alguna u otra manera, enfatiza en el olvido de uno mismo para hacerlo en el otro en un mundo lleno de egoísmo. En cada novela siempre hay un personaje, a veces, en segundo plano, que se caracteriza por su lucha por el bien; lucha por dejar ese egoísmo tan dañino y acercar el bien. Rosa en *El parecido* intenta recuperar a su marido Ganzalo Ferrer. Fernando en *La fortuna de Matilda Turpin* es capaz de renunciar a la persona que ama para que ella sea feliz al lado de quien ama. En *El cielo raso* también se encuentran personajes en lucha contra el egoísmo y la defensa de los otros; en lucha para hacer presente el bien. En este sentido la novela pombiana es una novela moral aunque no moralista.

¿Cómo hace Álvaro Pombo presente el bien en la novela mentada? Uno de los caminos de acercamiento al bien en la novela *El cielo raso* es a través de la denuncia del mal como afirmación del bien. En la revelación del sentido del mal ya hay una postura benéfica. El mal se manifiesta como estructura social a ojos de Gabriel, por eso hay que denunciarlo. También a ojos de Salva el mal está presente en otra estructura más pequeña que la social, la casa de Leopoldo.

7.4.4.7.9.2. Las figuras del bien.

Las personificaciones del bien en novela pombiana son discretas en comparación con la abundancia de las del mal. La razón principal de esta

parquedad sería la discreción del bien. En la narrativa del exilio, la cuentística: *Relatos sobre la falta de sustancia*, hay escasa presencia. En la narrativa del ciclo de la insustancia: desde *El parecido* hasta *Los delitos insignificantes*, va apareciendo alguna que otra figura ya. En la narrativa del ciclo de la sustancialidad, todavía más. La figura que encarna todo el bien, diríamos, la representación de Jesucristo en la tierra, es María en la novela *El metro de platino iridiado*.

Pero antes de encarar esas figuras del bien en la novela que nos ocupa, *El cielo raso*, habría que matizar que en la narrativa de Álvaro Pombo se analiza la dificultad del ser humano de olvidarse de uno mismo para ayudar a los demás en un mundo tan material. Sin embargo, no todo es egoísmo, sino que también emergen con luz propia algún que otro personaje caracterizado por su lucha en dejar el egoísmo, optando por el altruismo, acercándose así al bien. En la novela *El cielo raso* resaltan, sobre todo, las figuras de Gabriel y de Carolina, figuras en las que se prolongan rasgos de la figura del bien más representativa: María. En este sentido, *El cielo raso* es una novela moral, hay un contenido ejemplarizante, pero no moralista, pues hay otros personajes, como Leopoldo, que con su forma de hacer y decir está reivindicando el amor a uno mismo como el principio básico de todo ser humano. Por tanto, el bien existe y prueba de su existencia es que en algunos de los personajes que se dejan llevar por su egocentrismo se produce un deseo y un cambio hacia posturas desinteresadas.

Un ejemplo de cuanto indicamos lo encontramos en Gabriel Arintero⁶⁴. Gabriel, un homosexual que ha dejado la España de los sesenta por su orientación sexual⁶⁵, por Londres, como horizonte liberador y de libertad. Sin embargo, allí, en la City, todavía se repliega más, pues encuentra soledad, frialdad, distancia entre unos y otros y vida monótona. Desde una perspectiva de liberación sexual, Londres es aparentemente un paraíso, sin embargo, Gabriel ve que ese paraíso se ha transformado en un infierno. Experimenta en sus propias carnes que Londres, en lugar de liberación que la hay, es más una cerrazón. Porque las experiencias homosexuales son furtivas, vacuas, despersonalizadas. Ese deseo de felicidad aristotélica, Gabriel logró satisfacerlo.

⁶⁴ “Yo tenía un personaje, un homosexual, muy parecido a como yo he sido. Lo echaron de España y se va a Londres, pero ahí vive encerrado, no hay perspectiva para una vida libre”, cfr, entrevista de Menjívar a Álvaro Pombo en Menjívar, E. L., “Letras sobre un cielo raso”, URL: <https://elmermenjivar.wordpress.com/tag/el-cielo-raso/>, consultado el 22 del 12 de 2012. A partir de ahora aparecerá como Menjívar.

⁶⁵ “Yo fui marginado, me echaron del colegio donde trabajaba, me echaron del país por ser homosexual. Lo cuento en *El cielo raso*, eso me pasó a mí. A mí me detienen una madrugada, a las tres, yo estaba sentado en la Plaza de España y llegó un policía, se me acerca a mí, y me pregunta: ¿Tú eres maricón?, y yo le dije: Sí, sí soy maricón. Entonces me llevaron a la comisaría y me tienen tres días ahí, y luego me llevan a gobernación, ahí me hacen decir dónde trabajo, y yo trabajaba en un colegio del Opus Dei. Llamaron al colegio y me echaron del trabajo”, ibídem.

En Londres, Gabriel siguió siendo un mal homosexual. Descubrió con amargura que todos los parques, incluidos los de allí, no son un paraíso, sino un infierno. Hasta que conoció a un tú que sabía del amor. Tuvo ante sí al amor desinteresado, entregado, orientado hacia el amado y no supo verlo. Estaba tan ensimismado, que tuvo miedo y se encerró todavía más en sí como un caracol.

Después de experimentar en su vida el afecto y el efecto del amor, vivido y ofrecido por el joven español que conoce en un parque londinense, huye. Empieza un viaje que le cambia la vida. El joven le había enseñado a amar, es decir, a darse al otro sin reservas, sin embargo, Gabriel se cierra en sí mismo, en lugar de abrirse al amor como el chaval. El joven le ofrece compromiso, sin embargo, Gabriel, se asusta ante esa oferta, tiene miedo y se va, se encierra en él. El daño que ha provocado al chico, el miedo y el repliegue en sí mismo, le hacen dejar Londres y marcha a El Salvador, donde empieza una nueva vida. Como escribe S. Kierkegaard: “El amor no es una cualidad existente para sí, sino una cualidad mediante la cual tú existes para los demás”⁶⁶. Allí experimenta en sí las palabras del filósofo danés. Sufre un cambio general. Deja el egoísmo y se convierte en una persona altruista. Allí entra en el centro de un movimiento donde la preocupación no era el yo, sino el tú, el otro; la “desindividualización”⁶⁷. Como bien indica el filósofo Torralba, “amar a un ser humano significa orientar la existencia hacia él [el amado], vivir para ser feliz: el fin del existir, cuando uno ama a otro, deja de ser él mismo para serlo el otro”⁶⁸. Esta experiencia transforma a Gabriel. En boca de Pombo, la razón por la cual pone a Gabriel Arintero en El Salvador es porque allí:

“[...] hay un movimiento cristiano que no es el individualista de la salvación del alma, sino uno de la salvación de todas las personas. Ellos ya no hablan de salvación, sino de liberación. Al fin y al cabo solo bajo esa idea es que un homosexual deja de ser un paria, un marginado como nosotros vivíamos en aquellos años”⁶⁹.

Y esa liberación se produce en el corazón de Gabriel. Deja el yo abierto al otro y éste entra en el suyo. Tal es así que cambia la situación. Gabriel aprende la lección del desinterés y de la solidaridad. Y lo dice de esta manera:

“Los que antes me parecían unos niñitos descalzos, los empecé a ver como producto del pecado. No del pecado individual sino del pecado estructural: de

⁶⁶ Tomamos la cita de Torralba, F., *Creyentes y no creyentes en tierra de nadie*, Prólogo del cardenal Gianfranco Ravasi, Madrid, Edi. PPC., 2013, p. 307, nota nº 5.

⁶⁷ Menjivar, o.c.

⁶⁸ Torralba, o. c., p. 307.

⁶⁹ Menjivar, o.c.

la injusticia estructural. Vi que los desconocidos era una responsabilidad mía, una responsabilidad nuestra, y mía también. Podíamos ser hermanos. Me di cuenta de que lo más real no era yo o el yo o mi caso. Eran ellos más reales que nosotros, y me sentía cogido, y me sentí perdonado. Y entonces empezó, sabe usted, la historia de la gracia. Cuando menos lo esperaba y donde menos lo esperaba, empieza la historia de la gracia, empieza con la pobreza y con los pobres. [...] Ése era mi camino, y no el afán de conocerme a mí mismo” (p.118).

Hay en Gabriel un hombre nuevo. Atrás queda el viejo lleno de desamor, soledad y ensimismamiento. El nuevo está adornado con la solidez y la gracia. Lo que caracteriza a este agente del bien es su naturaleza marginal y su invisibilidad, como a los personajes de la narrativa de I. Murdoch. La invisibilidad estaría en relación con la importancia del yo, que en la nueva vida, el hombre nuevo, evita. El horizonte ahora es el otro, con el otro y por el otro. Como lo hará cuando esté en Madrid.

Figura del bien es, asimismo, una mujer cuyos contornos constituyen una imagen única en la que se encarna algunas virtudes como la dulzura, la entrega, el silencio y la paz del alma. Esta figura no se puede reducir a una visión romántica de la mujer, ni tampoco a la sentimental de la abnegación heroica. Ella es más bien la demostración viviente de que, en línea cristiana, los herederos del reino de los cielos son los sencillos de corazón, los mansos; en línea budista aquella persona que ha alcanzado ese estado –buda– de dominio de sus deseos. La potencia del mal ha sido vencida solamente por la fuerza del control de los deseos y por la fuerza del amor en las diversas formas de la compasión, la ternura, la abnegación, y sobre todo, en la forma suprema de la confianza en el principio del bien. Pertenece a éste género la casta Carolina de la Cuesta.

Esta mujer, brillante estudiante, llega a la cátedra de Historia de las religiones en la Universidad Complutense de Madrid. Pombo construye un personaje ateo⁷⁰, como lo hace I. Murdoch con sus personajes⁷¹, sin embargo, descansa su vida en la religión, que la salvará cuando fracasa en el amor. Se enamora de su primo Gabriel Arintero, que le indica que no está enamorado de ella por ser homosexual. Sin embargo, tras un tiempo atormentado, Carolina sublima su vida emocional en la vida intelectual, en la que encuentra su salida, sobre todo echa mano de Rilke (p. 40). Luego salva sus circunstancias en la línea de Ortega: la salvación viene cuando salvamos nuestras circuns-

⁷⁰ En un momento de la narración, Carolina se pregunta: “cómo, no siendo ella misma creyente ni practicante de religión histórica alguna, se le había ocurrido dedicar su vida académica a ese tipo de estudios”, cfr. Pombo, Á., *El cielo raso*, o. c., pp. 42-43.

⁷¹ Cfr. “Ateísmo de Murdoch: La ausencia de propósito del bien y la contingencia del mundo”, en Castillo Martín, M^a J., *La psicología moral en las novelas de Iris Murdoch*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999, ISBN: 84-669-1347-5, p. 507.

tancias⁷², a través de la religión –dimensión racional– y de la puesta en práctica de las virtudes de la amistad y la solidaridad. Después del fracaso amoroso con su primo Gabriel, Carolina intentará por todos los medios aniquilar su concupiscencia en la línea kantiana mediante la ascesis⁷³ moral.

“[...] el mayor problema de Carolina fue aprender a concentrarse. Educó su capacidad de atención con la tenacidad cotidiana con que un acróbata se entrena desde niño para llevar a cabo sus ejercicios en la cuerda floja. A sabiendas de que cualquier distracción, cualquier inclusión momentánea en el vedado territorio de Gabriel Arintero, sería mortal” (p. 42).

Este personaje sustituye la idea de Dios por la del bien. En esta mujer comparece una compostura natural, una perfección interior, la íntima tranquilidad que comporta la presencia de una idea. Su vida está llena de naturalidad y serenidad, a la manera budista, en medio de un ambiente de familia, donde dominan desórdenes y pasiones, y por eso, su mirada mansa, pero intensa, trasluce la presencia eficaz de una idea que realiza en su vida y trasluce en sus obras. Carolina, como María en el *Metro de platino iridiado*, intenta transmitir su código moral en su entorno, sobre todo al hijo adoptivo, Esteban, de su hermano Leopoldo, sin conseguirlo. Por ejemplo, Carolina al ver a Esteban, pequeño, de diez años, delgado y triste, es invadida por “un sentimiento protector” (p.53). Y Carolina exterioriza su ternura de madre cuando ve a Gabriel, muchos años después de separarse de él, y sin saber nada de él. Ante su primo:

“Se siente ella misma adolescente otra vez, protectora: ella era la mayor, la estudiosa, siempre fue así. Fue parte de ese amor sentirse novia y madre a la vez de su primo” (p.145).

Es tan visible la ternura de Carolina de la Cuesta que, hasta Esteban, en su degradación moral, es sensible a tal virtud.

“Esteban entrecierra los ojos y convoca su insatisfacción inmerecida, como una invocación para protegerse de la afable voz de Carolina, [...] También Leopoldo era así a veces, como Carolina, tierno como Carolina ahora, casi infantil” (p.227).

⁷² “Parafraseando a Ortega, que sólo nos salvamos cuando salvamos con nosotros nuestra circunstancia vital. Entiendo por salvación no una salida de este mundo a otro imaginario o sobrenatural, sino justo lo contrario: una entrada más profunda y más comprometida con el mundo en que vivimos”, en Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera*, n° 209 (Diciembre, 2001)18b.

⁷³ La etimología de esta palabra significa “ejercicio”, y surge en un contexto muy concreto: “el entrenamiento de los atletas y a sus reglas de vida”. “Con los pitagóricos, los cínicos y los estoicos, empezó a aplicarse esta palabra a la vida moral, por cuanto la realización de la virtud significa limitación de los deseos y renuncia [...] Kant considera la ascesis moral como “el ejercicio firme, valiente y audaz de la virtud”, en voz: “Ascesis”, Abbagnano, N., *Diccionario de Filosofía*, México, FCE., 1974, p. 112.

Finalmente, Pombo introduce un paralelismo entre Carolina de la Cuesta y María (*El metro de platino iridiado*). Ésta resucita a un pajarillo de la muerte a los ojos de su aña Rosi. Carolina también hace lo mismo a su manera. El lector percibe la situación a través de los ojos de Esteban.

“[Éste] ha visto endulzarse el rostro de Carolina al hablar del zambullón obtuso que ella salvó de morir entrampado y sabe que, contra la dulzura, acabar es el único antídoto o en su defecto fingir que uno se enternece también, con anécdotas de zambullones o de ratones voladores” (p.227).

Pombo aporta al panorama literario español dos figuras interesantes del bien. La singularidad de los dos consiste en ser cada uno una persona buena. Una es creyente, la otra, no. Cada una, a su manera, hace el bien desde esa humildad franciscana que les caracteriza. La audacia y originalidad de Pombo consiste en introducir y ahondar en unos personajes así, transparentes, en un ambiente literario español, donde no abunda el comportamiento ético ni el moral. Pombo, por su parte, creemos que intenta explorar mundos y modos de existencia, ficticios, más comprometidos y más auténticos, dando a su novela un contenido espiritual y moral de altos logros.

Dejamos las fuerzas y figuras del bien para adentrarnos en la ética de la atención.

7.4.4.7.9.3. La atención como cambio moral. La ética del cuidado.

En *El cielo raso* la figura que encarna la santidad láica es Gabriel Arintero. Y lo hace allí, en El Salvador, lugar donde él se salva de la quiebra, y lugar donde él descubre la solidaridad en el rostro del otro. Previamente, Gabriel vive en Londres, lugar simbólico de libertad, sin embargo no será ahí donde conozca de verdad qué es ser libre. Londres se convierte en lugar de alienación, de soledad, de egoísmo.

En la quinta secuencia (pp.82-97), el lector retoma la vida de Gabriel en Londres. Y aparece el parque como lugar de desinhibición y furtividad, incluso de hurto, sexual, con una fuerte carga de soledad. Hay que subrayar que esta secuencia tiene bastante de narración autorreferencial (p.82). Esa soledad es manifiesta en el vocabulario: “personaje solitario”, “desconectado del mundo real, olvidado por su familia, sin patria, un hombre errante” (p.83). En esa furtividad sexual nocturna, Gabriel conoce a un joven español que cambiará su vida. Este joven le enseña qué es amar, qué es el afecto (pp.85-87). El joven pone a Gabriel frente a su homosexualidad, donde descubre sus fallas.

“[Gabriel] se sintió conmovido por las maneras ingenuas y directas de este chico, que era afectuoso y que, como él decía, hubiera, de haberse Arintero dejado, llegar a enamorarse de él. Arintero advirtió una feroz resistencia a aquella ternura que se le ofrecía” (p.87).

El miedo, la parálisis, la culpa, el castigo al propio yo hacen alejarse a Arintero del joven. Pasado un tiempo, Gabriel se da cuenta qué ha supuesto ese encuentro en su vida. Experimentaba, en la soledad, ese cariño y ternura:

“como un fruto limpio de la buena voluntad y de la ingenuidad del hedonismo tranquilo de aquel muchacho, que Gabriel no podía menos que sentir como un don que no se merecía. Quedó grabada en su conciencia la idea de que la homosexualidad podía ser tan equilibrada y tan poética como se desease si se buscaba la verdad, si no se adulteraba con los giros y revueltas de un corazón endurecido por la insensata búsqueda de una esencia inexistente” (p. 88).

Además, Gabriel descubre algo mucho más grande:

“Aquel muchacho le había hecho ver que su verdadero dilema no estaba entre la castidad y la complacencia amorosa, sino entre un corazón abierto al amor o cerrado al amor” (p. 88).

Decidido va a visitarlo. Allí un anciano hombre le informa de que ha muerto. Pero el mensaje que le da, unido a la experiencia que le transmitió, cambia su vida. El anciano le comunica: “fue como un hijo, decía” (p. 94). Pero hay algo mucho más importante. Según el narrador omnisciente,

“Los dos habías esperado el regreso de Gabriel Arintero. [...] Y en medio de esa amable resignación Gabriel Arintero oyó, una y otra vez horrorizado, cuánto había su amigo contado con él, con que volvería, con la felicidad. Y también cuánto se alegraba ese buen anciano de que Arintero, aunque muy tarde, hubiera regresado. Fue como si el anciano pudiera descansar muy bien ahora” (p.95).

Desolado, confuso, atormentado, pero aleccionado, en ese estado, Pombo introduce una cita de san Juan para hacer ver la lección que Gabriel ha recibido y ha aprendido: “Quién no ama, permanece en la muerte” (1Jn 3,14c). Un día de junio, por la mañana, decide dejar la City y parte hacia la salvación: El Salvador. Allí, Gabriel aprenderá, en la expresión que utiliza Ignacio Ellacuría, a “hacerse cargo de la realidad”, a “cargar con ella” y “en-cargarse de ella”. Por tanto, El Salvador representa la apertura al amor, al compromiso individual y social y la solidaridad ante la necesidad del otro. Gabriel empieza no solo por preocuparse por los más débiles, sino también

por ocuparse de ellos. Y lo hace con Oswaldo, el amor que le llevará a la Teología de la Liberación.

El elemento, por tanto, al que apunta esa actitud de cuidado de Gabriel entendida como proceso de cambio que posibilita la toma de conciencia con la realidad es el compromiso moral con la vulnerabilidad o, dicho de otro modo, la responsabilidad. Gabriel aprende a ser responsable no solo ante sí, sino también ante el otro y los otros, por eso se dedica a ellos.

Pero, ¿qué entiende Pombo como ética del cuidado? Para Pombo, santidad y ética del cuidado es lo mismo. “Cuando hablo de santidad [-indica] me refiero a un grado de eminente, eminentísimo, de ética del cuidado” (Ródenas de Moya)⁷⁴. Y más adelante matiza: “Si no te ocupas de los que tienes más cerca, un padre o una madre de un hijo, por ejemplo, malamente vas a ocuparte de los demás”⁷⁵. Lydia Feito percibe unos elementos en el concepto de cuidado, como la actividad, la profesión y finalmente la actitud y compromiso moral y ético⁷⁶. Pombo parte de una actividad, como acción humana, que contribuye a la ayuda y solicitud ante la necesidad del otro. Pero va más allá, destacando el compromiso. A la proposición: “si no te ocupas de los más cercanos”, responde: “de poco sirve que te comprometas con la causa de Nicaragua o con cualquier otra” (Ródenas de Moya)⁷⁷. En esa propuesta y respuesta hay una velada crítica al comportamiento de los religiosos, pues según él, dicen mucho, pero hacen poco.

¿Cómo aplica Pombo la teoría en la realidad, en la trama de la novela? El novelista parte del enfoque, el denominado socrático, mayéutico o unamuniano, en el que se persigue como *objetivo* el *cambio de actitudes*. ¿Qué induce al escritor al cambio de actitudes y plasmarlas en la novela? “Yo vuelvo a pensar en el cristianismo cuando muere mi madre en 1992”⁷⁸. Volviendo a la entrevista al novelista, en ella devela las razones por las que puso allí a Gabriel Arintero.

*“Mi personaje se salvó por ese viaje. Yo quise ponerlo en el centro de un movimiento donde la preocupación era desindividualizante. Como lo explica Jon Sobrino en esos diálogos que son entrevistas que yo reproduzco literalmente en el libro. A mí eso me pareció que era la manera en que mi personaje encontraría también su liberación”*⁷⁹.

Esas razones aparecen en un fragmento de la narración que lo dice todo de Pombo y de Arintero sobre el cuidado. La actitud del cuidado “es una situación de sensibilidad ante la realidad, de toma de conciencia de su

⁷⁴ Cfr., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, o. c., p.16a.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Cfr., Feito Grande Lydia, “Los cuidados en la ética del siglo XXI”, en *Enfermería clínica*, nº 15(3) [2005]167. A partir de ahora aparecerá como Feito Grande 2005.

⁷⁷ Cfr. “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, o. c., p.16a

⁷⁸ Cfr. Menjivar.

⁷⁹ Ibidem.

vulnerabilidad, de permitir que nos interpele y nos obligue a la acción” (L. Feito)⁸⁰.

“[...] cuando Arintero oyó contar a Osvaldo que monseñor Romero había escrito a un amigo en una carta o quizá dicho de palabra, poco antes de su muerte, que todos ellos tenían que sentirse <alegres de correr, como Jesús, los mismos riesgos por identificarnos con la causa de los desconocidos>, se le contrajo el corazón como una nuez para ensanchársele después, violento de alegría como un río, por haber descubierto en aquel eclesiástico mártir un inesperado camarada que sintió por los desconocidos lo mismo que, en pequeño ahora, Gabriel Arintero comenzaba a sentir por todos ellos” (p.105).

En la vida de Arintero hay algo que ha tomado sentido e interés. En este caso, la categoría “todos ellos” ha tomado interés, y desde ella, Gabriel trata de posibilitar un cambio de perspectiva en el abordaje de los problemas de esos otros, y, desde ellos, los propios, de tal modo que es capaz de tomar conciencia de la realidad, “la causa de los desconocidos”, y desde ella, abrirse a planteamientos diversos. Por ejemplo, en el caso de Gabriel quedarse con la persona que ama.

“Gabriel había tomado hace tiempo la firme decisión de no dejar el Salvador mientras Osvaldo y su madre permaneciesen en aquella casa. Cumplir con esa decisión le parecía a Gabriel Arintero lo único factible” (p.107).

Esa toma de conciencia de la realidad supone abrir la posibilidad de la deliberación como procedimiento fundamental, y, sobre todo, que se produzca una transformación del propio individuo y de su orientación vital, es decir, un proceso de conversión.

“Arintero se había ido dejado arrastrar al intenso proceso emotivo, evaluativo, político y social concretos en que vivían sumergidos los estudiantes de la UCA, los compañeros de Osvaldo, los propios jesuitas, y que era una lucha abierta contra la injusticia estructural que sufría su pueblo” (p.112).

Se percibe en Gabriel un cambio radical en su conciencia, merced a esa actitud, traducida como toma de conciencia, de permitir que esa situación le interpele, situación que le obligue a la acción, como modo de humanidad.

“Y lo fascinante, lo nuevo para Arintero, dada aquella situación y aquellas reflexiones, era su indiferencia práctica por el sentido último de su vida: era más importante lo que ocurría a los salvadoreños que cualquier aconteci-

⁸⁰ Cfr., Feito Grande Lydia, 2005, p. 168.

miento feliz o trágico que el azar o el destino pudiera por último depararles a Osvaldo y a él” (p.113).

Gabriel ha pasado del peso de un yo culpable y ensimismado a la ayuda. Y como se indica en *Protocolos*, “He vuelto a ver el envés de mi vida / y no lo parecía / estoy a salvo”⁸¹. Gabriel narra desde el acercamiento y, a la vez, toma de conciencia de la contingencia y la limitación humanas. Pero ese acercamiento todavía le mantiene en un terreno distante. La última concreción llega más bien de la experiencia ética misma, en cuanto vivida desde un plano religioso. El creyente verdadero, el que ha superado las trampas del moralismo religioso, siempre ha encontrado en la fe una ayuda a su compromiso moral, sobre todo al ser consciente de estar radicado últimamente en el amor creador de Dios. Esta experiencia de presencia y ayuda en el silencio, pero efectiva, hizo escribir a Pombo, allá por ¡1973!: “¿No eras tú la seguridad final? / Todo aquel cielo repleto de excepción”⁸². Ahora, Gabriel Arintero lo dice de otra manera: Habla del Reino, tema recurrente, vital y literario, de su creador, Álvaro Pombo. El Reino del que escribe Pombo y habla Arintero es el Reino que aquí podemos posibilitar con nuestras acciones. Ese Reino es el que anuncia ya presente Arintero en El Salvador.

“[El] reino de dios predicado por Jesús de Nazaret como liberación del pueblo judío estaba teniendo lugar ahora aquí, en El Salvador” (p.115).

Y el Reino que Pombo entiende y ofrece a través de una aproximación, representado en *Protocolos para la rehabilitación del firmamento*: “El corazón se agranda y la fugacidad de los días es igual que el reposo” “¿Y este sol? ¿A qué viene este sol? ¿Y el cariño a qué viene? ¿Es el Reino?”⁸³. El mismo que experimenta Arintero y hace saber a su amante:

“Ahora mismo en nosotros, Osvaldo, está teniendo lugar la liberación, la salvación, la metanoia radica, el cambio radical de la conciencia, el cambio radical de la injusticia estructural en que vivimos, hacia una nueva, increíble situación de justicia. Esto es lo que predicaba Jesús de Nazaret. [Esto] es grandioso y me desborda por todas partes” (pp. 115-16).

Desde el calor de esa presencia del Reino, de Dios, de su mirada, acogida por la fe, Gabriel vive religiosamente la actividad moral que realiza tanto en El Salvador como, luego, en Madrid, dedicado a rehabilitar exdrogadictos y expresidarios debajo de un cielo raso de escayola. Arintero ha

⁸¹ Cfr. n° 122, vv. 16-18, citamos por la edición de Pombo, Á., *Protocolos*, o.c., p. 24.

⁸² Cfr. *Protocolos* (2004), o. c., n° 2110, v.7, p. 35.

⁸³ Cfr. *Protocolos* (2004), o.c., pp.180-181.

descubierto a través del cuidado, de la ética del cuidado, qué significa vivir ante el Dios silente el esfuerzo de autorrealización, el empeño por la autenticidad de ser lo que es, la honestidad y, en lo posible, la felicidad, tanto propia como la de los demás. Ha descubierto con Osvaldo que se trata de algo vivido en una relación interpersonal, apoyada en el amor y tendente a la máxima comunión, comunicación y acción. Y ha descubierto, sobre todo, que el yo carece de interés⁸⁴.

Dejamos la ética del cuidado y nos adentramos en otro aspecto del bien: la gracia y el gozo del amor.

7.4.4.7.9.4. La gracia y el gozo del amor. La salvación a través del amor.

Algunos críticos en sus reseñas atribuyen a algún que otro personaje una marca de gracia. La ven en la protagonista del cuento homónimo, Luzmila, en “Luzmila” (*Relatos...*), o en la santa láica, María en *El metro de platino iridiado*, y Gabriel Arintero y Carolina de la Cuesta en la novela que nos ocupa. Así lo ve el crítico J. A. Masoliver Ródenas en su reseña sobre *El cielo raso*⁸⁵ cuando percibe en los dos personajes: Gabriel Arintero y Carolina de la Cuesta, que están “marcados por la gracia”⁸⁶. Incluso el propio autor recurre al término “gracia” en muchas entrevistas y foros públicos cuando tilda a sus personajes. Así habla de “gracia narrativa”, de que “hay que tener gracia”⁸⁷. La manera en que los críticos y el autor manejan este término conlleva una carga semántica de bondad.

La palabra “gracia” es un concepto teológico cristiano, aunque es más antiguo que él. Aparece ya en el Antiguo Testamento. Pero es el Nuevo el que fija su sentido y le da toda su extensión semántica en la actualidad. La “gracia” es un concepto muy utilizado por San Pablo para oponer dos mundos: La antigua economía, regida por la ley, frente a la nueva economía, regida por la gracia (Rom 6,14s; Jn 1,17).

La “gracia” es un *don de Dios* que contiene todos los demás dones. J. Guillet, en su artículo sobre la “gracia”⁸⁸ indica que ésta “es un don que irradia de la generosidad del dador y envuelve en esta generosidad a la criatura que lo recibe”⁸⁹. Y más en concreto, es “la irradiación más interior de la

⁸⁴ “Y esto es para Arintero, como lo ha sido para mí un choque tremendo”, cfr. Ródenas de Moya, 2001, p. 15.

⁸⁵ “Pureza y coprofilia”, en Masoliver Ródenas, J. A., *Voces contemporáneas*, o.c., pp.341-43.

⁸⁶ Ibid., p. 342.

⁸⁷ Cfr., Ródenas de Moya, D., 2001, pp. 14b y 16a.

⁸⁸ En Léon-Dufour, X., *Vocabulario de Teología bíblica*, Barcelona, Herder, 1988, p. 365

⁸⁹ Ibidem.

bondad” y “los dones que manifiestan esta generosidad”⁹⁰. Desde esta perspectiva tanto Gabriel como Carolina irradian generosidad y bondad. Sin embargo, Gabriel es un cristiano heterodoxo, sin iglesia. Carolina una religiosa sin religión. Los dos buscan la verdad y lo esencial. Uno desarrolla esa gracia con los otros, los pobres en El Salvador y en Madrid.

Cuanto Arintero oye la historia de la “gracia” en la boca de Jon Sobrino quedó fascinado:

“Vi que los desconocidos era una responsabilidad mía, una responsabilidad nuestra, y mía también. Podíamos ser hermanos. Me di cuenta de que lo más real no era yo o el yo o mi caso. Era ellos más reales que nosotros, y me sentía acogido, y me sentí perdonado. Y entonces empezó, sabe usted, la historia de la gracia. Cuando menos lo esperaba y donde menos lo esperaba, empieza la historia de la gracia, empieza con la pobreza y con los pobres. Y entonces entendí que el Dios de los pobres iba a ser el Dios verdadero para mí: Jesucristo. Había una gente que no había tenido ninguna oportunidad en la vida y que quería vivir. Ése era mi camino, y no el afán de conocerme a mí mismo” (p.118).

Y poco a poco ve Arintero que todo cuanto ha oído y ha puesto en práctica está modificando su corazón cerrado y ensimismado, y una buena señal de que en él iba naciendo una nueva generosidad. Allí descubre el amor.

Carolina, por su parte, explica la religión que no cree, pero le inquieta, como a Pombo. Por otro lado, apoyada en diversos textos religiosos, principalmente budistas, luchará por aniquilar el eros que un día hizo hervir su sangre ante su primo Gabriel. Ahora, Carolina se dedica, además de sus clases de Historia de las religiones, se dedica a propagar el bien. Por ejemplo, cuando Esteban se entrevista con su madre, la entrevista no ha sido del todo fructífera. Hay una mala comunicación entre los dos. Cuando se quedan los dos solos, Carolina y Esteban en casa, éste confiesa el mal encuentro entre madre e hijo, amén del mal estado en que está Esteban. Y Carolina responde con una ternura, llena de gracia, y una paz como solo lo sabe hacer Buda y Jesús de Nazaret. En el fondo del discurso está el perdón de una persona que ha pasado por ese momento de estar herida y de saber perdonar.

“La próxima vez que os encontréis lo arreglas. Es mejor perdonar que no perdonar. Se olvida todo antes, más deprisa. La vida es más fácil si aprendes a perdonar lo antes posible. Todos somos pobres criaturas en el fondo, Esteban. Perdonarnos los unos a los otros es más fácil” (p.61).

La voz de Carolina se transforma en la voz de David al reconocerse pecador y culpable del mal⁹¹. Pombo recurre a un dicho de J. Mario Sim-

⁹⁰ Ibid, o. c., p. 366.

⁹¹ Esta misma idea de pobreza aparece en boca de David: “Yo soy un hombre pobre y ruin”, 1Sam 18,23.

mel⁹²: “En el fondo, todos somos una pobres criaturas necesitadas de cariño”, por eso hemos de saber perdonar. En el pronunciamiento de Carolina aparece una culpabilidad solidaria y un perdón universal. Reafirma el sentido de la común culpabilidad de todos los hombres y la consecuente decisión del perdón recíproco. Viene a indicar que el perdón decisivo y absoluto que el mismo principio del bien reserva a los pecados de los hombres es preparado y encauzado por el perdón universal que los hombres deben concederse entre sí.

En Carolina se percibe esa apertura del mal hacia el bien y, en este caso, desemboca en alegría. Ésta es tan contagiosa que hace responder a Esteba: “Daba gusto hablar con Carolina” (p.61). Nuevamente se descubre que el principio del bien es superior al del mal.

En cuanto al perdón, Carolina recuerda que es un acto de amor. A través suyo el amor vence la negación y el bien resulta victorioso sobre el mal. Perdonando, viene a decir Carolina, se ama, y amando, se redime. Por eso en la novela que nos ocupa, Arintero encuentra el amor en Osvaldo, y se salva porque ama.

“Arintero tiene la sensación de estar siendo premiado. No contaba con esto, no contaba con la gracia” (p.324).

Y Carolina, al no encontrar el amor en Arintero, encuentra, al menos, la amistad y el cuidado. Carolina se salva también porque ama desde esa amistad y cuidado. Cuando Esteban es llevado al hospital después de una sobre dosis, Carolina reconoce su estado de fuera de juego y neutralizada, incluso tan ignorante, ante la situación del chico. En su corazón siente una culpabilidad vicaria. Desea cargar con las culpas de su hermano. Y recurre al canto del Siervo doliente y silente del profeta Isaías y la versión del cordero que cargó con las culpas del mundo sin ser verdaderamente culpable (Is 53,1-12). Y Pombo pone en la palestra literaria a Jesús, el cordero llevado al matadero equiparándolo con Carolina.

“De algún lado, quizá de sus genéricas reflexiones religiosas, surge la idea para Carolina de que Cristo cargó con toda la pena de la culpa, de cualquier culpa pasad, presente o futura, con independencia de que la noción de culpa o pecado original sea una falsa noción: un contenido mítico que ha falseado en gran medida la teología cristiana” (p.312).

⁹² Simmel J. M., *Veintidós centímetros de ternura*, Madrid, Ed. Bruguera, 1980. Dostoievski en *Los hermanos Karamazov*, hace confesar a Dimitri una proclamada solidaridad universal cuando afirma: “Y el caso es que son muchos centenares, y todos nosotros somos culpables por ellos... Porque todos somos culpables por todos...”, en Dostoievski, *Los hermanos karamazov*, Madrid, Cátedra, 2000, p.865.

Leopoldo muere porque no ama. Carolina vive porque ama. Ya había recordado Arintero antes de salir de Londres, recordando a San Juan, el que no ama permanece en la muerte (1Jn 3,14). Por el perdón y el amor el mal es derrotado y negado.

El amor es otro de los temas recurrentes en la narrativa de Pombo. La reflexión de Pombo se centra en el aspecto positivo del amor. El escritor llega incluso hasta plantearse qué significa vivir enamorado de otro igual (homosexual) ante Dios. Esa es una de las preguntas que se hace Gabriel Arintero en España y en Londres. Pregunta contestada en El Salvador. Gabriel descubre allí, en El Salvador, algo impresionante, oído en labios del padre Ellacuría: “*y me sentía acogido, y me sentí perdonado. Y entonces empezó, sabe usted, la historia de la gracia*” (p.118). Desde ese momento empieza para Arintero la historia de la gracia y el esfuerzo de autorrealización, así como el empeño por ser auténtico y honesto consigo y con los demás. Y allí Gabriel descubre qué es amar, aspecto que se le había escapado en Londres, y qué es amar a los demás en su necesidad. El Salvador es para Gabriel el descubrimiento del eros y el ágape.

En la perspectiva de Pombo, y en una línea platónica, el amor es conciencia de ser propio y, sobre todo, del otro, insuficiencia, necesidad y, a la vez, deseo del bien del otro. Es sentimiento que ha de vivirse en libertad, con madurez y eticidad, en sus múltiples manifestaciones y realizaciones. Por esta razón, recuerda san Juan: “no amemos de palabra ni de boca, sino con obras y según la verdad” (1Jn 3,18). Pombo desarrolla su discurso sobre el amor contando con Dios, y en él, apoyado en la corriente evangélica y profética, joánica: “¿Cómo vas a amar a alguien que no ves si no eres capaz de amar al prójimo a quien ves?” (1Jn 4,20). Las obras del amor son el cariño, la entrega, el respeto, la delicadeza, como bien lo ha escrito san Pablo en su *Primera Carta a los Corintios*, muy especialmente los versículos del cuatro al ocho (13,4-8).

En concreto, Pombo ve el amor, creemos que sigue el pensamiento de Kierkegaard, y en el fondo, la línea cristiana, así:

“La afirmación del amor es querer que otra persona exista. [...] Al mantener que alguien existe absolutamente estás afirmando un valor absoluto, y eso sostiene a los seres humanos”⁹³.

El amor ha de vivirse también en la vida de todo homosexual con entrega y debe jugarse siempre en total libertad, tesis defendida tanto en la novela que nos ocupa, *El cielo raso* como en *Contra natura*. En la novela

⁹³ Cfr. Villar Flor, C., “Charlando con Álvaro Pombo”, en *Fabula, revista literaria*, nº 3 (invierno de 1997)52.

Contra natura Javier Salazar no quiere ser amado, como no deja también que le amen Leopoldo de la Cuesta (CR).

Pombo entiende que el amor es un arte, como bien queda de manifiesto en *El arte de amar* del psicólogo humanista de la Escuela de Frankfurt, E. Fromm. La premisa de Pombo se apoya además en que el amor plantea dificultades al vivirlo y, sobre todo, al expresarlo.

En estas coordenadas, retomando a los protagonistas de la novela que nos ocupa, Gabriel va descubriendo, poco a poco, que el amor, el eros, se trata de algo vivido en una relación interpersonal, apoyado todo en ese amor mutuo y tendente a la máxima comunión e intimidad. Esa relación, descubre, se da en el ámbito de la gratuidad, donde lo único que tiene sentido es la felicidad y el bien del otro. Y también se da en el ámbito de la gracia. Porque ésta es la acogida por el hombre del amor de Dios. Tal es así que el hombre se convierte en criatura creada por amor y para el amor. Dar amor y recibir amor. Así lo vive Arintero con Osvaldo, cuando el narrador omnisciente describe una situación de entrega llena de ternura y de afectividad.

“Desnudos sobre la cama, hicieron el amor durante mucho rato. Arintero tuvo la impresión de que la dulzura y vehemencia de la pasión hacia olvidar siquiera momentáneamente a Osvaldo los increíbles horrores recién narrados” (p.101).

Esta experiencia de entrega, donación, intimidad, comunión y comunicación es comunicada a Esteban en Madrid; Esteban no la entiende. A través del personaje de Osvaldo, Arintero descubre qué es amar y qué es la solidaridad, y finalmente qué es encontrar la salvación. Pero aquí en la tierra por medio de cada uno de nosotros.

“A través de Osvaldo veía todo un pueblo maltratado y quise disolverme entre aquella gente, ayudarles lo que podía, como si Osvaldo arrastrara consigo a todos los demás, a todos los desconocidos” (pp.173-74)

Luego hace ver la diferencia entre el hombre viejo y el hombre nuevo renacido de la experiencia de salvación. Como decía San Agustín, “el amor hace iguales”, y sobre todo, a la esencia del amor pertenece la búsqueda de la reciprocidad. Así lo experimenta Gabriel.

[...] Hasta entonces yo había sido ingrátido y a partir de entonces me llené de peso, me pesaba, con Osvaldo, un pueblo entero. A eso me refería al decir que cambié porque le amaba” (p.174).

El amor cambia. Aquí aparece la idea de lo que se hace por amor, éste cambia la percepción de las situaciones. Gabriel a través del enamoramiento responde a esa pregunta kantiana: ¿qué debo hacer? Empieza por vivir des-

centrado de sí. Es decir, vivir para Oswaldo y vivir para los pobres que le rodean en el Salvador. Gabriel deja de vivir para sí mismo, se da cuenta de que su yo solamente es valioso en la medida en que se da. Y empieza a brotar vida de él, que, enamorado, hace lo correcto, lo bueno, el bien, sin esperar nada a cambio, sin esperar la salvación. Salva, salvándose. Ama, amando y siendo amado.

Y Gabriel descubre algo más: El amor al otro, Oswaldo; el amor a los otros, le hace comprender, experimentar en su propia vida, la idea de un Dios-Amor. Y desde esa experiencia, ver y vivir la tradición cristiana de otra manera que su visión y vivencia en España. Para él, las categorías de la tradición cristiana: creación, revelación, encarnación, resurrección, etc., toman otro matiz, iluminado por la experiencia del amor al otro y a los otros. Gabriel lleva a experimentar en su vida que quien ama no se pregunta si lo que hace o no hace le va a reportar beneficios; porque lo que hace lo hace pensando en el bien del otro, de los otros. Una gran metamorfosis.

Por eso el amor y el perdón triunfan en la novela *El cielo raso* sobre el desamor.

7.4.4.7.9.5. La religión como ayuda moral.

*“Más que liberarme de lo que hice, me interesa liberarme de todo lo que me ha obsesionado, cosas como el amor, el material de desecho autobiográfico o la muerte. Son cosas de las que me tengo que liberar para encontrar, si no la felicidad, una suerte de compromiso”*⁹⁴.

La novela de Pombo tiene un contenido moral y religioso muy notable. De toda la obra pombiana, unas cuantas novelas son propiamente de talente religioso. Se sirve de las tramas para abordar asuntos no convencionales, desde la vindicación de la homosexualidad y la religión⁹⁵, ambas compatibles, hasta la vindicación también de la religión y de la Teología de la liberación en Nicaragua, como por ejemplo, en la novela *El cielo raso* (2001). Pero hay más presencias religiosas en la novela. Arintero estudia en los PP. Escolapios (p.10), amén de hacer referencia constante a la devoción de Gabriel a la Virgen María y a Cristo Crucificado. El clima de las páginas 15 y 16 es religioso aparece el tema del pecado, el tiempo de Cuaresma con toda la estética: Vía Crucis, imaginería y cantos afines al tiempo. Las referencias a la literatura evangélica son notables y constantes. Así aparece Rom 5,20 (p.15), la Primera carta de san Juan (p.17), y el evangelio en constantes citas, que

⁹⁴<http://www.abc.es/20091125/cultura-literatura/alvaro-pombo-interesa-liberarme-200911251021.html>

⁹⁵ El novelista confesó públicamente, en la presentación de la novela *El cielo raso* que pretendía, con ella, “recontextualizar homosexualidad y cristianismo en la vida de las personas”, una doctrina que calificó como “válida y en la que se puede creer”, cfr., <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/01/13/anticuario/979326471.html>, consultado el 30/12/12.

van desde la parábola de las vírgenes necias y las prudentes (Mt 25, 1-13, p. 201), pasando por la presentación de Jesús como maestro bondadoso a través de la cita: “mi yugo es suave y mi carga ligera” (Mt 11,30, p. 255), hasta terminar con la analogía de la sal (Mt 5, 13, p. 271).

Hay otras con presencia de la religión, como *Una ventana al norte*, *La cuadratura del círculo* y una buena parte de *Contra natura*, sin olvidar *Vida de San Francisco de Asís*.

Pombo está interesado en la religión. Y ese interés es manifiesto en el componente estético-místico de la religión que siempre está presente tanto en la narración como en sus héroes, ya sean creyentes o no creyentes. La religión aparece en la narración como un bien. Incluso ese interés se abre hasta la religión oriental. Por ejemplo, la novela que nos ocupa, *El cielo raso*, la presencia del budismo es notable no solo en los planteamientos existenciales de Carolina de la Cuesta, sino también en la forma de conducirse el propio Arintero. Sabemos que Pombo, igual que lo fue su referente inglés, I. Murdoch, da importancia al control de sí mismo en el sentido de valorar la reflexión y la interiorización para después actuar correctamente. Carolina y Arintero, sobre todo éste, son un fiel reflejo de Pombo. Algunos críticos han visto en el personaje de Arintero el *alter ego* de Pombo. Incluso el propio autor ha manifestado públicamente que Arintero, “como yo”, dijo Pombo, era un mal homosexual, porque no se abría al amor”⁹⁶.

Pero la presencia de la religión en la novela tiene otro papel: el de ayuda moral. Lo vemos en algunos de sus héroes. Arintero es creyente cristiano, Siloé también. Sin embargo, Arintero ha perdido su fe, al menos es lo que se nos dice en la pág. 25, así como de su fervor cada vez menos religioso y más láico. Será en El Salvador donde descubra el verdadero cristianismo, y desde él, a través de la Teología de la Liberación, la acción solidaria. Carolina de la Cuesta no era creyente ni practicante; era limpiamente atea (pp. 26 y 43), sin embargo, se inclina por ser una profesora de Historia de las religiones en la Universidad Complutense. La religión ayuda a cada uno en su camino existencial y moral de forma diferente, pero les ayuda.

Empecemos con el primer héroe: Carolina de la Cuesta. A Carolina no solo le ayudó a domeñar su carácter y su libido, sino también superar el fracaso amoroso cuando su primo Arintero le dijo no a su amor y a orientar la vida de los demás. Dos fragmentos de la trama de la novela nos iluminarán a cerca del lugar de la religión en la dirección de su vida.

“El esfuerzo por ganar aquella cátedra la salvó, creía Carolina, del amor por Gabriel Arintero” (p. 42).

La religión en este caso se convierte en un bien para Carolina.

⁹⁶ Ibidem.

“Le salvó la acción y curiosamente también un texto del Buda acerca de la rectitud. El texto del Buda le pareció en su simplicidad podía ser su guía de conducta: también ella tenía que lograr la aniquilación de la concupiscencia, el odio y el error” (p.48).

Las palabras de Buda le ayudan a reorientar su vida; se convierten en un bien.

“Le parecía oír las palabras del Buda: Éste es el camino, amiga mía: recta visión, recta intención, reto discurso, recta conducta, rectos medios de subsistencia, recto esfuerzo, recta memoria y recta concentración. Curiosamente, esta lejana sabiduría le sirvió a la pobre Carolina para hacerse con su vida y con sus temores” (pp. 48-49).

Por tanto, la religión no solo le sirvió para salvarse ella de la deriva vital como su hermano, sino que en también pudo resultar de ayuda a sus alumnos.

“Así pudo resultar de ayuda a sus alumnos y alumnas y de algún modo alcanzar una considerable ecuanimidad” (p.49).

La doméstica Siloé está casada con Virgilio en matrimonio cristiano. Este matrimonio es visto como una gracia de Dios que no hay que deshacer. Siloé está a punto de hacerlo, pero su amiga Crisanta le induce a dejar esa idea tan peregrina. Su amiga le advierte del poder de la religión. Siloé siente la barrera de la religión para no dejar a Virgilio. Ella no se plantea nada en relación con los dogmas. Acepta tal cual es la religión, como deber, sin tratar de comprenderla. En concreto, Crisanta le advierte de su mala conducta marital y laboral. Le invita a reorientar su vida y para ello recurre al poder de la religión para ser más efectiva.

“Mi hija, ándate con mucho tiento porque en peligro estás, Dios no lo permita, pero expuesta estás a muchos males si así piensas aunque no llegues ni a decirlo ni a ti misma, contra tu marido verdadero que es Virgilio y contra Dios que es Dios y eso es poder del cielo e infinito” (p.203).

Las palabras de la doméstica Crisanta no son oídas por Siloé que sigue los deseos de su corazón. No deja a Virgilio, su marido, pero se entrega en los brazos del mal. Y quien mal empieza mal acaba. Siloé cae en las garras del malévolo Leopoldo.

El tercer héroe de la novela afectado por la religión es Arinterro. Una vez en El Salvador, entra en contacto con la UCA de los PP Jesuitas. Allí experimenta la Teología de la Liberación en los más pobres y oprimidos por el sistema. La Teología liberadora de un pueblo convertida en acción subyu-

ga a Arintero. Ve un nuevo cristianismo capaz de acoger hasta lo que más temía: su homosexualidad. Por ello, ante su amante Osvaldo, le confiesa que esa forma de hacer presente a Jesús de Nazaret plantea un

“[...] cristianismo valiente y nuevo que nos incluye a ti y a mí y a nuestro amor en un único abrazo cristiano” (p.116).

Gabriel va más allá de Osvaldo y de él y aplica el mensaje de la Teología de la Liberación no solo a sus vidas, sino también a las vidas y situación del contexto histórico donde se desarrolla las vidas de tantos otros salvadoreños, como las de ellos, oprimidos por el mal. Arintero ve de otra manera la religión cristiana que le enseñaron de pequeño. Ahora el cristianismo de allí es compromiso y salvación. Y la religión que ve ahora en El Salvador, como “liberación”, cambia su vida. Primero hay una conversión, luego una verdadera *metanoia* a lo griego: cambio profundo, fundamental, a la manera de San Pablo en la caída hacia Tarso o al cambio de las ideas por Platón. Ese cambio-conversión lo percibe también en lo demás y en los demás. Así lo hace ver Arintero a Osvaldo cuando le indica que:

“se fijara en el hecho portentoso que el padre Ellacuría y sus compañeros estaban en realidad, de verdad, enunciando: a saber: que el reino de Dios predicado por Jesús de Nazaret como liberación del pueblo judío estaba teniendo lugar ahora aquí, en El Salvador. <Ahora mismo en nosotros, Osvaldo, la metanoia radical, el cambio radical de la conciencia, el cambio radical de la injusticia estructural en que vivimos, hacia una nueva, increíble situación de justicia. Esto es lo que predicaba Jesús de Nazaret” (pp. 115.116).

Arintero está denunciando como ya lo advertía Walter Kasper, hablando de la credibilidad de la fe, no como un mero ejercicio intelectual y abstracto, sino como tarea de la comunidad de los creyentes:

Depende de un modo decisivo de la credibilidad de la Iglesia. No se trata de decir abstractamente que la fe sirve a la libertad de los hombres y al mismo tiempo practicar en la Iglesia un sistema de ausencia de libertad [...] donde se vigilan, y si es posible, se reprimen, todas las manifestaciones de vida libre [...] solo es posible mostrar la credibilidad de la fe si al mismo tiempo uno se compromete en una reforma de la Iglesia⁹⁷.

Y denuncia, a la vez, el problema del oscurecimiento de lo esencialmente cristiano, que se ha diluido en la historia y que ha generado una especie de «nueva religiosidad»: la que se da en El Salvador. Ignacio Ellacuría, el teólogo mentado por Pombo, llegó a afirmar que «la opción preferencial por los pobres es una de las notas de la verdadera Iglesia, al nivel de aque-

⁹⁷ Kasper, W. *Introducción a la fe*, Salamanca, Sígueme, 1976, pp. 79-80.

llas que antiguamente definíamos como una, santa, católica y apostólica»⁹⁸. Aquí radica la conversión y la metanoia que anuncia Arinterro. Pombo subraya indirectamente dos aspectos de lo *esencial cristiano* a través de los ojos de Arinterro, en esta modernidad avanzada. Por un lado, la centralidad de Jesucristo como la esencia del cristianismo, y, por otra, la comunidad eclesial como encarnación en el tiempo y en la historia de la «*memoria Iesu*».

Pombo hace ver al lector, a través de Arinterro, y Pombo recuerda el planteamiento hermenéutico de J. B. Metz, que es de vital importancia que el discurso sobre Jesús implique un discurso sobre el sentido y sobre el sujeto de la historia, el hombre, entendido desde su totalidad. Aquí introduce Arinterro (Pombo) una categoría hermenéutica esencial: la escatología. En ella se puede entender que la historia encuentra su sentido y su cumplimiento; y ella ayuda a entender que Jesús es y será definitivamente el Señor y el sentido de la historia.

7.4.4.8. ¿Qué es la novela *El cielo raso*?

La novela *El cielo raso* es la apuesta de Pombo por sumergirse, una vez más, en el cielo y el infierno del ser humano. El bien y el mal radical del que habla Kant, al que tiene que afrontar, a diario, todo hombre. La fragilidad del bien es evidente y la fuerza del mal más. Y para ello, Pombo ha reunido en esta novela una historia con varias historias. En el frontispicio de esta historia, Pombo aboga por recontextualizar dos polos opuestos: homosexualidad y cristianismo. El trabajo pombiano es una propuesta, en su momento de actualidad social, por hacer presente su pensamiento⁹⁹ acerca de la posibilidad de ser homosexual y cristiano a la vez.

En la trama aparecen dos héroes, varones, dos maneras de ser y dos maneras de llevar adelante, ser hombre, ese ser. Desde un punto de vista ético, hay una buena y una mala forma de gestionar una vida. Y desde un punto de vista estético, también, en la novela se desarrolla las formas de hacer frente a la vida. Buenas maneras, pésimos sentimientos.

Gabriel Arinterro y Leopoldo de la Cuesta son los héroes de esta trama. El primero pasará de un cielo raso delimitado, protegido, ensimismado, a uno sin delimitar, amplio, sin nubes ni perturbación, de tal manera que se abre a libertades. El segundo vive bajo un cielo raso delimitado y protegido, su casa, y, a la vez, en un yo limitado y delimitado por el ayer, oprimido y encerrado en sí mismo. Tal situación terminará en tragedia.

⁹⁸ Citado por Pérez Aguirre, L. *La Iglesia increíble, materias pendientes para su tercer milenio*, Buenos Aires, Lumen, 1994, p. 93.

⁹⁹ También su preocupación, como bien afirmó y matizó en la presentación social de la novela. Cfr., ABC, sábado 23-1-2001, p. 44.

La urdimbre y la trama de esta novela son la homosexualidad y la religión. Dos temas muy recurrentes en la narrativa pombiana. Teniendo esto presente, el pensamiento binario de Pombo nos lleva en esta novela a enfrentarnos a dos mundos muy diferentes y contrastados, aspecto que Pombo suele subrayar con trazos psicológicos muy grueso. Dos mundos homosexuales muy distantes, dos éticas diferentes y dos estéticas opuestas. Hasta dos espiritualidades contrapuestas. La una basada en la confianza personal y del otro, aspecto que prevalecerá sobre el mal y el pecado. Esta experiencia de plenitud alimenta la esperanza y el trabajo por la justicia. El gozo y el placer de ser yo, de ser yo ante ti, son aspectos fundamentales de la experiencia espiritual de Arintero, porque el gozo y la alegría sin medida forman parte de la experiencia de salvación. La otra basada en lo opuesto, la desconfianza personal y hacia el tú, sea Esteban, sea su Carolina, sea Solís. Es decir, una desconfianza que se plasma en soledad, a pesar de que los héroes se reúnen con cierta frecuencia para mantener el contacto. Estos encuentros para tomar el té y charlar siempre dejan mal sabor de boca a todos, debido, sobre todo, al carácter agrio y manipulador de *Leopoldo*. La sensación de aislamiento emocional y social es bastante opresiva, no desapareciendo en ningún instante.

Gabriel Arintero ha conseguido, a pesar de todas sus vicisitudes personales, la plena realización a la que puede llegar una persona. Una realización personal y humana, una realización sexual e ideológica, espiritual y social. Gabriel ha llegado a ser feliz al final de su vida; ha llegado a conseguir una espiritualidad de la bendición y de la creación, espiritualidad activa, creativa y expansiva. Por otra está el homosexual Leopoldo de la Cuesta que llega a la muerte, trágica, apoyado en la riqueza de bienes y no en las personas, egoísta y aplastado por la losa de la culpa de su historia infantil. Gabriel Arintero encuentra a un tú, Osvaldo, que le hace ser. Leopoldo de la Cuesta destruye a un tú, Esteban, que, a la vez, le destruye a él.

La religión une y motiva a actuar a las pareja de amantes: Arintero y Osvaldo. Les lanza hacia la libertad personal, social y teológica. El amor potencia a ambos a hacer el bien, a transformarse, sobre todo a Arintero, de un ser egoísta a un ser altruista. Esta pareja viven en El Salvador en el cielo, dentro del infierno. Por la otra parte, el desamor potencia a los dos, Esteban y Leopoldo, hacia el mal. El mal les infecta de tal manera que convierte a los dos en esclavos de ese mal y en seres destructivos, como se manifiesta al final de la novela. Esta pareja vive el infierno en toda su fuerza.

Por otra parte, y desde un punto de vista estético, Pombo confronta dos estéticas totalmente diferentes. Gabriel es el héroe, heredero y continuador de otro héroe, María (*El metro de platino iridiado*), que ha despertado a un mundo de realidades, como María. La estética de Arintero descubierta en El Salvador es la estética de las realidades cotidianas, realidad con

fuerza, poderosa, por eso resulta más interesante y motivadora. En el lado opuesto está otro héroe Leopoldo, heredero y superviviente de anteriores monstruos, como Martín (*El metro de platino iridiado*), o del joven antecesor a él, César Quirós (*Los delitos insignificantes*), o del posterior Javier Salazar (*Contra natura*). La estética de Leopoldo es la del hombre kierkegaardiano, el hombre estético, apoyado en las sensaciones, donde imperan los medios y no los fines. Donde las personas pasan a ser no seres humanos valiosos *per se* sino instrumentos de mi uso y abuso.

Pombo subraya acertadamente como entre ese cielo e infierno, entre esos cielos rasos de unos y otros, el mal puede surgir de lo que se presenta como bien. Y también al contrario. El bien puede surgir del mal, como bien deja clarificado L. Pareyson en su reflexión sobre la novela de Dostoievski.

En la novela hay una serie de personajes secundarios que no hacen sino aumentar la sensación de confinamiento: *Siloé* y *Virgilio*, la pareja de dominicanos formada por la cocinera y el empleado de hogar de *Leopoldo*, cuya vida se reduce a su trabajo y a sus habitaciones privadas; *Esteban*, el ahijado de Leopoldo con quien mantiene muy mala relación desde hace un par de años; y por último *Salva*, un delincuente que vive en el piso de acogida de *Arintero* que por casualidad termina siendo chófer de *Leopoldo*, parece haber cambiado la celda por el garaje. Frente a todos ellos está Carolina de la Cuesta, la agnóstica profesora de Historia de las Religiones en la Universidad Complutense, con perfil de santa láica. Mujer desairada por su primo Gabriel que cambia la fuerza de la libido por el horizonte religioso. Mujer abnegada, que sabe reorientar su vida y enderezarla no solo hacia la religión, a pesar de no creer, sino también hacia el bien. El amor desairado de su primo le permite extender su solidaridad hacia el resto de los seres humano, sus alumnos, Esteban.

Finalmente, Pombo recurre al viaje del héroe como encuentro consigo mismo, en la línea de tantos otros viajeros, Amadis, El Caballero Zifar, etc.

En la novela hay otro protagonista: El narrador. Un demiurgo que por su importancia en la novela puede considerarse un cuarto protagonista, se encarga de exponer y examinar exhaustivamente los dolorosos sentimientos que les provocan sus relaciones: rencor, decepción, amargura, frustración y pena enfrentados a algo de cariño servido con cuentagotas. Dada la formación académica de Pombo, resulta inevitable identificarle en este papel debido a los abundantes matices filosóficos y al nivel de introspección psicológica del texto.

7.4.5. Otras novelas. *Contra natura* (2005)¹.

7.4.5.1. Introducción.

La novela *Contra natura* es el décimo tercer trabajo novelístico de la vida narrativa de Pombo. En su obra narrativa, *Contra natura* ocupa el décimo séptimo lugar. Es un trabajo que no contiene prólogo, sí Epílogo. Éste es muy clarificador, pues en él, Pombo aclara el porqué de la novela. Hay una declaración de intenciones muy precisa: luchar contra la superficialidad y la trivialidad gay de hoy.

La novela, a nuestro parecer, contiene dos partes claramente diferenciadas. La primera llega hasta el capítulo 32, parte en que se pone de manifiesto las vidas de Salazar, Durán Garnacho y Allende, los tres primeros en proceso de degradación, el cuarto, en proceso de edificación. El viaje de Durán a Marbella, no solo es un viaje interior, sino también exterior, en que Chipri, la madre de Ramón Durán, es asesinada, aspecto que cambia el ritmo de la trama. La muerte separa a las personas y las hace reflexionar (p. 335). La segunda parte comienza a partir del capítulo 33 (p.348) hasta el final. Empieza una vida nueva para Durán. Hay una inflexión en la vida de Ramón Durán; el cambio es hacia el bien. Por el contrario, Javier Salazar y Juanjo Garnacho se precipitan poco a poco hacia el abismo. La vida de Juanjo empieza a derivar hacia el abismo, convirtiéndose en un personaje del mal.

La novela, por otra parte, está estructurada en cincuenta capítulos de irregular contenido. Los hay prolijos y los hay cortos. Cada capítulo focaliza momentos concretos (diacronía) de la vida de los protagonistas: Salazar, Allende, Durán, Garnacho. La trama narrativa cuenta las vidas de esos cuatro personajes a lo largo de 556 páginas. Es una novela larga, muy larga en ocasiones, la más larga de todo el elenco novelístico de Pombo. La más voluminosa de toda la obra Pombiana. En ella, Pombo traza dos itinerarios para vivir la vida desde la vertiente homosexual. Hay un camino ético y lo hay estético. El primero está representado por Allende y Durán; el segundo por Salazar, hombre acomodado, persona pública, de tertulias, oficinas, despachos; hombre cosmopolita e internacional. Hombre también agnóstico a pesar de haber sido en su mocedad seminarista al lado de Allende. En el momento de la narración tiene 64 años. Trabajó como investigador, y durante algunos años como editor (p.8). Junto a Salazar pulula otro ex seminarista, Paco Allende, otro homosexual que, a diferencia de Salazar, se guía por el principio kantiano de la ética: el principio del deber ético. Salazar es otro

¹ Pombo, Á., *Contra natura*, Barcelona, Anagrama, 2005. A partir de ahora, citaremos por esa edición. Aparecerá como Pombo, 2005.

homosexual ¿homófobo?², que vive su vida y orientación sexual desde el principio freudiano del placer; un ser estético (Kierkegaard). Un ser con un instinto de muerte, un necrófilo. Salazar tiene la capacidad de convertir a las personas que trata en un cadáver, como bien recuerda E. Fromm³. Mansilla muere, Juanjo Garnachoes convertido por él en un pícaro del siglo XX, un macarra canalla y violenta. “Juanjo encanallado es obra suya” se dice Salazar. Y él mismo termina en brazos de la muerte al final de la novela.

Contra natura es una investigación sobre el problema de la naturaleza del mal (ontología) y de la elección entre el bien y el mal (moral) en la vida del hombre, desde la perspectiva de dos homosexuales. Dos generaciones opuestas: la de antaño, la de Pombo (1939), la del primer franquismo, la de hogaño, la generación postconstitucional, la del Madrid de la movida. Dos formas de *ser-en-el-mundo*, de vivir y de vivirse desde el modo de ser de cada uno.

La novela, como otras muchas de Pombo, empieza *in media res*: “fue con un tiempo así, cuando se encontraron...” (p.9). El narrador está recordando todo como si hiciera un balance de su vida anterior, en el que hay cosas que decir, confesar, limpiar y ¿perdonar? Algo hay de todo eso.

7.4.5.2. Texto y contexto de la novela.

La novela *Contra natura* es uno de los trabajos con mayor eco social de toda la novelística pombiana. El texto literario nace con una marcada declaración de intenciones: ser un alegato contra la superficialidad, indica el autor en el “Epílogo”⁴ de la novela. Porque a juicio del autor hay mucho exhibicionismo, mucho estereotipo y trivialización en el mundo gay⁵, amén de una tendencia a creer que la concesión política y jurídica traerá felicidad.

“Oigo con demasiada frecuencia descripciones igualitarias y fáciles de la experiencia homosexual. De la misma manera que en educación se ha tendido a democratizar la escuela igualando por abajo, así también la igualdad de derechos y deberes de los homosexuales, la experiencia homosexual misma, se ha

² “Soy un mal homosexual, soy homófobo sin reconocerlo. Soy incapaz de reconocer el buen amor cuando me lo regalan”, en Pombo, 2005, p. 417.

³ Fromm, E., *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*, México, F.C.E., 2006, p.39.

⁴ “Desde un principio quise que esta novela fuese un alegato contra la superficialidad. [...] mi preocupación por la superficialidad cobra un nuevo impulso. Frente a los años de lucha por los derechos gays hemos llegado a un tiempo –admirable en muchos sentidos– en que los gay comienza trivializarse”, en “Prólogo”, Pombo, 2005, pp. 557 y 560.

⁵ “Hay un proceso trivializador que afecta a nuestras juventudes y que se confunde con el consumismo y con el hedonismo de nuestra sociedad española actual”, en Pombo, Á 2005, p. 560. Pombo indica también acerca de esta situación: “Hay que decir que frente a la situación zerolesca de ahora y al momento de optimismo facilón, los homosexuales debemos pensar las cosas un poco más. Decir algo desagradable y recordar a maestros como Genet o Isherwood”, en Manrique Sabogal, W., “Literatura sin prejuicios”, *El País*, edición de 4 de julio de 2005, p. 39.

igualado por abajo en cientos de libros, películas, etc. Se olvida que la experiencia homosexual es, tanto numérica como cualitativamente, una experiencia rara. Propia de un tanto por ciento muy reducido de ciudadanos y que se presenta históricamente y también intrínsecamente con aspectos dramáticos, trágicos y absurdos”⁶

Es decir, según Pombo, la igualdad sociológica y la consecución de los derechos jurídicos no resuelven un aspecto puntual de la vida de muchas gentes. Esto no es un logro. Éste ha de ir acompañado con la intención de lograr un proyecto moral y ético. Porque, según el novelista, el objetivo de la ética es:

“[...]<resolver de la mejor manera posible los conflictos humanos y el afán de vivir feliz y noblemente> [Y] éste es, por supuesto, el objetivo de la nueva eticidad gay”⁷.

El texto no es original, su embrión hay que encontrarlo en el cuento: “Sugar-Daddy” de *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977)⁸. Luego, Pombo reelaboró ese cuento en una novela atrevida: *Los delitos insignificantes* (1986). Si en esta novela había la contraposición de dos maneras de vivir la homosexualidad, en la novela que comentamos, también las hay.

Contra natura es el resultado del influjo de la propia experiencia del autor⁹, amén de las lecturas como las de Jean Genet, Edmundo White¹⁰ y José Antonio Marina y su trabajo: *El rompecabezas de la sexualidad*¹¹. La novela gira en torno a dos mundos muy enfrentados, mundos representados por dos personas adultas, antiguos amigos en un seminario norteamericano en los años del postconcilio Vaticano II, Javier Salazar y Paco Allende. Los dos son los protagonistas de la trama. Dos formas de ver y de vivir la homosexualidad. Y dos ética y estéticas a la vez.

⁶Pombo, 2005, p. 560.

⁷ Pombo, 2005a, p. 560.

⁸ Cfr. Pombo, 2005b, pp. 126-142.

⁹ Ya lo había hecho anteriormente en otra novela: *El cielo raso*, quizá la más autobiográfica de todas. “[...] quizá sea la más personal de sus novelas, también la más irresumible y murchiana, y está tocada, como todas, esta vez en grado sumo, por lo que el mismo Pombo denomina la ‘gracia narrativa’, Echevarría, I., “Los límites de la propia libertad”, en *El País. Babelia*, edición de 29 de diciembre de 2001. “En mis novelas, los personajes se analizan a sí mismos... Salvo en mi última novela, *El cielo raso*, donde cuento cosas de mi iniciación homosexual. Yo he hablado muchísimo de mí mismo en mis obras, pero usándome como material para la invención del Yo y de los otros yoes de las novelas”, Manrique Sabogal, W., “Hay un punto de desvergüenza en el interés por las biografías”, diario *El País*, edición del sábado, 24 de agosto de 2002.

¹⁰ “Genet, Edmundo White. Una buena biografía, pero recomiendo las páginas dedicadas a la polémica sobre la homosexualidad entre Genet y Sartre. Genet muestra su visión terrible cruzada por el sentimiento de culpabilidad abocada a la soledad”, en Manrique Sabogal, W., “Literatura sin prejuicios”, en diario *El País*, lunes, 4 de julio de 2005, p.39.

¹¹ Pombo indica acerca del libro de J. A. Marina que éste plantea una sexualidad muy diferente a la vivida por muchos homosexuales. A saber: “[F]rente a una sexualidad ingeniosa y desvinculada, Marina propone hacer una comprometida y responsable consigo mismo y con el entorno. No quedarnos en el simple juego amoroso para que no seamos argonautas sin cargamento y buscar algo que nos integre en el mundo”, en *El País. Babelia*, edición del 28 de diciembre de 2002.

La novela *Contra natura* surge, como otra: *California* (2005) de Eduardo Mendicuti, en un contexto reivindicativo¹² de la Ley de matrimonio en las vidas de las personas no heterosexuales. Las dos novelas tematizan abiertamente los vínculos entre varones gais, lo *queer* y la situación inmediatamente anterior a la aprobación de la Ley (30 de junio de 2005) del llamado “matrimonio gay” en España. En este sentido, el texto pombiano tiene puntos que acercan al lector a una serie de posiciones ideológicas y políticas respecto a la situación de la diversidad sexual, la normalización de los vínculos, la igualdad ante la Ley, la ideología y el compromiso. Pombo ha generado una ficción donde tematiza esta situación previa, presentando una serie de historias, cuatro en total, sobre los modos de vivir la situación inmediatamente anterior a lo que fue la sanción de la Ley de matrimonio gay en España. Dos modos de ser y llevar la homosexualidad entre los adultos pre-gays —Javier Salazar y Paco Allende—, y dos formas de ser y de vivir también la homosexualidad entre los jóvenes posteriores a la Constitución de 1978: Juanjo Garnacho y Ramón Durán.

Es sabido que el novelista-poeta y filósofo Álvaro Pombo no es una figura simple de clasificar en el panorama literario español. Tampoco en el mundo canónico gay. Su narrativa ha sido llamada “rara” (J. L. Aranguren). Y como escritor se le ha llamado “escritor secreto” (J. Alfaya) y “excéntrico genial” (S. Pitol)¹³. En cualquier caso, Álvaro Pombo es un escritor hoy excepcional y uno de los autores contemporáneos “más prestigiosos y de mayor repercusión internacional” (Varela Ortega). Quizá esa rareza, secretismo y excepcionalidad le venga de sus influencias poéticas, filosóficas, literarias: Rilke¹⁴ y su hijo pródigo, Luis Cernuda, Kierkegaard, Sartre, Spinoza, Thomas Mann, Eliot, Nietzsche e Murdoch y la estética que surge en sus novelas. En la construcción de la diferencia a través de su narrativa, es valorable

¹² “La novela está escrita con una idea de contribuir a la discusión sobre este asunto de la homosexualidad. En ese sentido tiene una voluntad de actualidad. *Contra natura* es una toma de posición respecto a las posiciones oficiales de la Iglesia católica española y a la Iglesia en general. La condena eclesiástica de la homosexualidad es frívola, al igual que la condena del Papa a los seminaristas homosexuales”, en Manrique Sabogal, W., entrevista a Álvaro Pombo: “La condena de la Iglesia a la homosexualidad es frívola”, en diario *El País*, jueves, 1 de diciembre de 2005, p. 34. A partir de ahora aparecerá como Manrique, 2005.

¹³ “En mis libros abundan los excéntricos, quizás en demasía, pero es natural. Recuerda, Carlos, nuestra adolescencia y verás que nos movimos entre ellos. Nuestro amigo Luis Prieto, el rey de los excéntricos, nos condujo a ese mundo. Hablábamos un lenguaje que poca gente entendía. Y en mis largos años en Europa, sobre todo en Polonia y la Unión Soviética, mi mundo era ése. Las dictaduras, la opresión, los producían; ser raro era un camino a la libertad. La Inglaterra e Irlanda victorianas produjeron un ejército de ellos; quizás por eso tienen una literatura espléndida, Sterne, Swift, Wilde y sus sucesores. Cuando viví en Barcelona, a final de los sesenta y los setenta, me movía en círculos literarios que rozaban la excentricidad, el juego, ahora cuando los veo son otros, normales, almidonados, convencionales, salvo Cristina Fernández Cubas y Enrique Vila-Matas. En Madrid, Álvaro Pombo es un excéntrico genial”, en “La novela es un género que lo acepta todo”, diario *El País*, edición 8 de octubre de 2005.

¹⁴ “[...] ahora soy de verdad el hijo pródigo de Rilke” afirma Javier Salazar a Ramón Durán en la novela apenas comienza la narración. Pombo, Á., *Contra natura*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 18. A partir de ahora se citará por esta edición: Pombo, 2005.

su aporte a la presencia de autores canónicos como lo deja bien claro en la novela a través de la figura de Paco Allende, cuando éste advierte a Joaquín:

“Lo que es evidentemente incompatible con esto [la inmersión deliberada en la normalidad burguesa] es una idea de la homosexualidad inspirada en Gide, Wilde, Proust, Verlaine y Rimbaud, Luis Cernuda, “Whitman, García Lorca, E. M. Forster o Gore Vidal, por no hablar de Tennessee Williams o Truman Capote o Auden o Christopher Isherwood. La lista interminable de homosexualidades no caseras se extendía hacia atrás hasta Teognis de Mégara y Sócrates y Platón y, hacia adelante, a toda la variopinta serie de homosexuales des nuestros días [...]” (p.418).

Nos quedamos con que *Contra natura* es una novela de Pombo en “estado puro” (Ródenas de Moya, 2006). Es decir, una novela donde se baja hasta los infiernos, muchas veces, del alma humana, en este caso, del alma atormentada homosexual, donde surge y resurge el tema del imperativo ético: ¿Qué debo hacer?, la responsabilidad moral y ética, tanto en su dejación como en su asunción. Los héroes masculinos siguen la trayectoria de su descontento, de su posición burguesa y aquejados de cierta inadaptabilidad en el medio en que están que les resulta hostil.

7.4.5.3. La crítica textual y la novela.

La crítica literaria y académica ha acogido la novela, *Contra natura*, con cierta cautela. Hay loas y hay posturas críticas.

El crítico Rafael Conte ve la novela como una “intensa, poética, tierna, cruel y profunda obra de arte”¹⁵. El título del artículo periodístico está basado en el pensamiento de Ortega, según el cual, “El hombre no tiene naturaleza sino historia”. Título, por otra parte, muy en consonancia con el pensamiento de Pombo, el cual defiende la libertad como elemento del ser histórico. El crítico prefiere ese encabezamiento a la afirmación del novelista: “no hay homosexualidad sino homosexualidades”. Percibe en el realismo, al que recurre el novelista, cierta crueldad, sin embargo, parece justificar ese matiz en aras de la intencionalidad del autor: escribir una novela contra la superficialidad. A juicio del crítico existe otra disonancia en la trama narrativa: el asunto de la madre de Durán, Chipri, su asesinato, “que no conduce a nada, pese a estar muy bien escrito”. Sobra, por otra parte, “por su excesivo moralismo” el epílogo del final del libro. Ese epílogo tiene un fondo “religioso, cargado de crueldad, cultura, citas y filosofía [...] que a veces resulta profundamente incorrecto”.

¹⁵Conte, R., “El hombre no tiene naturaleza”, *El País. Babelia*, edición de 10 de diciembre de 2005, p.10.

Masoliver Ródenas en el diario *La Vanguardia*¹⁶ empieza su artículo sobre la novela indicando que el novelista Pombo es más Pombo que nunca¹⁷. Novela con un marcado acento autorreferencial, amén de aparecer el Pombo de las mil caras a través de sus héroes homosexuales contradictorios y guapos. Un Pombo atrevido y escatológico a la vez capaz de hacer sonrojar hasta el menos sensible de los mortales. El crítico ve un énfasis en esta novela a diferencia de las anteriores: Acentúa la sexualidad hasta llegar a lo pornográfico y recurre al lenguaje filosófico y la cultura en su expresión más acentuada: *El Banquete* de Platón, Juan Ramón Jiménez, Sartre. El profesor ve una propuesta arriesgada por parte del novelista, que le ha salido bien, aunque no deja de subrayar que es la novela “más polémica” de todas las escritas hasta ahora.

Termina la reseña el profesor subrayando varios aspectos de la novela: “desenfado”, “vitalidad” y “fidelidad a sus creencias”. Todo ello conforman el Pombo de siempre, pero con más salera, profundidad. Un Pombo “más Pombo que nunca”.

Ródenas de Moya¹⁸ percibe en la obra que comentamos “deméritos” y “virtudes”. Para el crítico, la novela es un trabajo “valiente” e “instructivo”¹⁹. Entre los deméritos destaca la sobrecarga narrativa: la novela “no se hubiera menoscabada por ocupar menos páginas”²⁰. En cuanto al narrador omnisciente, “se habría agradecido mayor comedimiento” en un narrador, convertido en otro personaje, “algo entrometido”²¹. Lo méritos son abundantes. Hay una pedagogía del amor constructivo, salvífico (Allende), frente al destructivo (Salazar). Existe una postura muy clara hacia la novela de tesis: la rectitud moral, como fuente de gozo y de crecimiento personal. Pombo, a juicio del crítico, perfila una religión laica cristiana muy alejada de la clericalidad. Una novela en que los acierto superan a los inconvenientes.

El profesor Santos Alonso ve ciertos elementos de “folletín” en la novela, amén de ciertas obviedades. Tal es así que, la reseña sobre la novela, la califica de “En clave de folletín”²². A juicio del crítico, Pombo tiene grandes logros: *El parecido*, *Donde las mujeres* y otras novelas menos brillantes y logradas, como *Telepena de Celia Cecilia Villalobo*. Una de las sombras que percibe el crítico es la ausencia de “misterio”. La razón de esta ausencia descansa en el propósito del propio autor: hacer un alegato contra la superficialidad. Esta declaración de intenciones recogida en el epílogo ha llevado al

¹⁶ MasoliverRódenas, J. A., “Espejismos sentimentales”, *La Vanguardia*. Cultura, edición de 4 de enero de 2006, p.6. A partir de ahora aparecerá como Masoliver Ródenas, 2006.

¹⁷ “Álvaro Pombo es el dueño absoluto de sus novelas y lo es aquí más que nunca”, Masoliver Ródenas 2006, p. 6.

¹⁸ Ródenas de Moya, D., “Obra bien y goza”, en *El Periódico. Libros*, de 9 de febrero de 2006, p. 7.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Alonso, S., “En clave de folletín”, *RdL (Revista de Libros)*, nº 113 (mayo, 2006)1-2.

novelista a prescindir de ambigüedades y elipsis. Pombo ha planteado abierta, directa y sin tapujos la homosexualidad y el erotismo que surge de ella desde dos formas contrapuestas de vivirla y de vivirse los protagonistas. Hay cuatro formas diferentes de afrontar y entender la homosexualidad. Para el crítico, el relato se queda “excesivamente plano”²³. Santos Alonso ve una excesiva implicación del autor, Pombo, en la narración, aspecto que se hace sentir como demasiado implicado. Tal es así que “apenas puede distanciarse de él literaria y estéticamente”²⁴. Pombo cuenta todo de una manera “descarnada y cruda” en especial los asuntos de las pasiones amorosas o el comportamiento erótico. Según Santos Alonso es en estos casos cuando la novela “recrea los rasgos peculiares de un folletín”²⁵.

Pero las sombras no se quedan sólo en los rasgos folletinescos, hay más. Otro de los descuidos de Pombo recae en la obviedad. En *Contra natura*, el escritor cae una y otra vez en ella, tanto en las anécdotas como en la escritura. Un aspecto más de esos descuidos es el predominio de la “provocación morbosa” sobre la estética.

Finalmente el profesor ve algún aspecto resaltable en la novela. Este rasgo positivo es resaltable cuando el narrador “hurga en la dialéctica interior de los personajes”, en su infancia o en las “contradicciones y desajustes” entre el ser y el hacer.

El profesor Fernando Valls ve algunos aspectos a perfeccionar en la novela. Porque entiende que se ha elaborado con prisa²⁶ y se ha descuidado algún que otro aspecto. Según indica el profesor en la reseña,

*“[...] Tengo la sensación de que Contra natura se ha escrito con demasiada prisa, a tumba abierta, y dada su complejidad hubiera necesitado mayor trabajo y cuidado en la elaboración”*²⁷.

¿Dónde están esos deslices por parte del autor? La novela necesita, a juicio del crítico, una “poda general”, con la que la novela hubiera ganada bastante. Otro deslíz, muy acentuado, es la voz “torrencial” del narrador. Esa voz, guiadora y sugerente, “potente y peculiar”, con comedimiento enriquece la narración, en este caso, “invade y fuerza demasiado” la narración²⁸. Ejemplos de ese exceso son las páginas 104, 108 y 111. También percibe el crítico cierto exceso en la “autocomplacencia en la dicción”²⁹. Otro deslíz a

²³ Ibid, o. c., p. 1.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibid, o. c., p. 2.

²⁶ Esta prisa es confesada por el propio autor: “Aquí la explicitud es muy deliberada. La escribí de un tirón. Y no fue nada difícil. Es un libro escrito muy deprisa y quizá esa velocidad contagia al texto”, en Manrique 2005, 34.

²⁷ Valls, F., “Linces y topos”, en *Quimera*, n°268 (marzo de 2006)90b.

²⁸ Ibid, o. c., p. 89b.

²⁹ Ibid, o. c., p. 90a.

evitar es la declaración de intenciones manifiesta en el “Epílogo”. Para el profesor Valls, ese epílogo sobra, a pesar de ser “esclarecedor y lúcido”.

Por otra parte, la novela también contiene aciertos, entre los cuales se subraya que gracias a las invitaciones morales, merced a ser una novela de ideas, *Contra natura* es “valiente y arriesgada”. Según el profesor Valls, la novela a puesta por un valor hoy importante: “la dignidad”, amén de resaltar de una manera muy loable, “su mayor acierto”, “la soledad y las dificultades que sufren quienes desean llevar una existencia auténtica”³⁰.

Finalmente el profesor Valls ve luces y sombras en la citada novela. A saber:

“Novela, pues, atrevida e inteligente por lo que respecta a su tesis, pero errada –en parte– como ficción”³¹.

A nuestro juicio la novela *Contra natura* es la que más refleja el verdadero Pombo. Lo es por su contenido sexual y religioso acentuado; y lo es también por que aparece en ella el Pombo lírico, literario, filósofo y culto que lleva a la palestra de la narración sus obsesiones: La fe, la homosexualidad, las contradicciones del alma humana, los lastres humanos que condicionan muchas vidas. Como en otras, Pombo vuelve a recoger los magníficos idiolectos que tanto caracterizan sus novelas y le singularizan.

Bien es verdad que sobran algunas páginas. Quizás un peinado no hubiera venido mal. Sin embargo, justificamos, y discrepamos de algunos críticos, la presencia de los capítulos referenciales a Chipri, la madre de Ramón Durán. Entendemos que sirve a Pombo como una catarsis para superar el duelo por la muerte de su madre. Muerte que no llegó a aceptar³², como va explicando una y otra vez en las diversas entrevistas que tiene.

Nos parece un exceso la presencia tan descarada del narrador omnisciente. En muchos momentos da opiniones que coartan la libertad del lector.

Siendo la novela tan peculiar en su contenido, no ha dejado indiferente a nadie. Ha suscitado polémicas como por ejemplo la abierta entre Iván Ortega y José de Segovia Barrón³³ por la reseña a *Contra natura* de éste último. Según el primero, José de Segovia presenta “el lado oscuro” y el “rostro tenebroso” de la homosexualidad³⁴.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² “¡Era tan absurdo que se muriera con 74 años!”, Sanchís, I., “Siempre tuve sentimiento de culpa”, en diario *La Vanguardia. Cultural*, edición de 27 de enero de 2001, p. 76 [p.27]. A partir de ahora aparecerá como Sanchís, 2001.

³³ “Contra natura’ Álvaro Pombo”, en *Protestante digital*, URL:

<http://www.protestantedigital.com/ES/Blogs/articulo/919/Contra-natura-alvaro-pombo>, consultado el 5 de junio de 2013.

³⁴ Para ver la contestación cfr. “Álvaro Pombo: Los lados diversos de la homosexualidad”, en URL: <http://blogs.periodistadigital.com/fisicoycatolicopamasinri.php/2007/01/13/p67253>, consultado el 5 de junio de 2013.

Con *Contra natura*, Pombo ha pretendido escribir una “novela ejemplar” en el sentido más cervantino del término. Es decir, con ánimo “ejemplarizante, moralizante”, pues “es lógico que los narradores hablen de las costumbres de su época e intervengan en ellas”³⁵. Pombo propone, a través de ella, una “reeducación sentimental”, como antaño hacían las mujeres en Occidente. Porque a juicio del novelista:

*“[...] los homosexuales tenemos que reeducar los sentimientos y trascender el mundo de la inmediatez. La mayor parte de los sentimientos requieren tiempo, y estoy hablando de años”*³⁶.

Entre elogios y críticas, singularidad y provocación, la novela fue galardonada doblemente: con el Premio Ciudad de Barcelona y con el Premio Salambó, en el 2005. El primero, a juicio del jurado, por “la audacia en el tratamiento de las relaciones sentimentales y de sus planteamientos morales y narrativos”³⁷. El segundo por su “gran calidad literaria” y la “honestidad” del novelista, capaz de “seguir su voz sin dejarse llevar por las modas”³⁸. La trayectoria narrativa pombiana ha sido reconocida por la sucesión de premios y méritos. Amén de los mentados, ha ganado el Herralde (1993), el Premio de la Crítica (1990), el Nacional de Narrativa (1997), además ocupa el sillón “j” de la Academia de la Lengua Española.

7.4.5.4. El tema de la religión en la novela.

La religión es un fenómeno muy complejo. Según Martín Velasco, “La palabra religión significa muchas cosas notablemente distintas para quienes la utilizamos. Por eso resulta tan difícil definirla... Bajo el techo común de la religión se albergan realidades tan diferentes de contenido y valor como los sentimientos de entusiasmo y de fervor 'religiosos', las elevadas disquisiciones de la teología, los actos de abnegación, los sacrificios cruentos, los gestos corporales más variados, las representaciones simbólicas más extrañas y una larga serie de las más diferentes realidades con las que nos familiariza la historia de las religiones. Junto a esta variedad de formas conviene anotar la gran variedad de niveles de existencia que pone en juego la religión.

³⁵ *Diario Córdoba*, edición del 20 de diciembre, de 2005.

³⁶ Morán, D., “Álvaro Pombo afirma que <Contra natura> es una novela ejemplar”, en el diario ABC Cultural, edición del martes, 20 de diciembre, de 2005, p. 58.

³⁷ Cfr., “Álvaro Pombo y GarcíaEspuche, premios Ciutat de Barcelona”, en diario El País, edición del viernes, 3 de febrero de 2006.

³⁸ “*Contra natura* competía por el premio junto a *Los seres felices*, de Marcos Giralt Torrente; *Los amores confiados*, de Luisgé Martín; *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón; *Historia del rey transparente*, de Rosa Montero; y *Doctor Pasavento*, de Enrique Vila-Matas”, en “Álvaro Pombo gana el Premio Salambó por “Contra natura””, en el diario El País, edición del miércoles, 1 de marzo de 2006.

Todo en el mundo ha podido ser y ha sido de hecho religioso, y el hombre ha sido religioso a través de todos los niveles de su condición humana"³⁹.

La religión es un tema recurrente en la obra de Pombo. Principalmente lo es en la poesía y también en la novela. Lo es en la novela que nos ocupa: *Contra natura*. Si es tema recurrente en la poesía y en la novela, inferimos que no es casual su uso, sino significativo. Diríamos que hay una serie de causas finales. Y si es así, que hay una serie de causas finales, surge una pregunta: ¿De qué manera lo está? Es decir, formas de presencia.

7.4.5.4.1. Posicionamiento de los personajes en torno a la religión.

La novela *Contra natura* es parca en personajes: cuatro. Pombo ha preferido operar mucho menos en extensión para responder a la profundidad, pues cada uno de los personajes son símbolos antropológico, ético, estético y existencial. Pombo ha afrontado y contrastado lo generacional desde la perspectiva gay. Y para ello confronta la generación preconstitucional, del alto franquismo, y la generación de la Constitución. La primera la conforman Javier Salazar (65 años, p.310) y Paco Allende (64); Ramón Durán (28 años, p.111) y Juanjo Garnacho (34 años) son parte de la segunda. El reducido número de personajes en la narración contrasta con su condición de siluetas nada fantasmales. Lo que sabemos de ellos es por lo que hacen, sobre todo los jóvenes, y por lo que han hecho, los mayores. Sabemos, bien es verdad, lo que el omnipresente narrador les deja decir. Hay una serie de personajes secundarios que sirven de relleno. Emilia, Chipri, Sonia.

La fe es la respuesta humana a la revelación de la deidad, en el caso del cristianismo, Dios, y que se articula en una serie de posturas básicas, recogidas por Pombo en la novela. La fe teísta, es decir, la fe positiva propia de todo creyente. Responde a este tipo, Allende, Durán, María Teresa, Chipri y el propio Pombo: “Me considero cristiano en el sentido de que creo que Jesús de Nazaret fue un espléndido personaje”⁴⁰. Luego están los antiteos o ateos, respuesta negativa basada en la no existencia o en la falta de significado de Dios. Responde a esta forma de expresar la religión, Javier Salazar, en ocasiones, Ramón Durán. Finalmente creemos que Juanjo Garnacho responde a un planteamiento indiferente. Actitud basada en ignorar voluntariamente cualquier planteamiento religioso, sin pronunciarse.

Hay que subrayar la dimensión sacrificial redentora que subyace en el texto en la muerte de Chipri, madre de Ramón Durán.

³⁹Martín Velasco, J., *El encuentro con Dios*, Madrid, Caparrós, 1995, p. 43.

⁴⁰Entrevista de Pérez-Cejuela, P., a Álvaro Pombo, en *Sesenta y más*, nº 257 (febrero, 2007)17.

En cuanto a la onomástica, los nombres de los personajes responden a nombres del calendario cristiano: Javier/Francisco, Ramón/Juan/ José.

El tema de la religión en los personajes se manifiesta a modo de una fe muy contrastada. Hay una fe religiosa/increencia: Paco Allende, Ramón Durán /Javier Salazar, Juanjo Garnacho. Paco Allende representa el personaje que guarda parte de la fe recibida en su infancia adolescencia, fe cultivada en el seminario. No es un personaje practicante, pero sí confesante: “Soy cristiano” (p.357). No solo la confiesa sino que la hace oración: “Oh, imposible, Señor, ten piedad de nosotros” (p.359). En oposición a la fe de Allende está el personaje de Javier Salazar. Personaje, como Pombo y Allende, educado en una fe cristiana, reforzada también en el seminario, al lado de Allende. Salazar es el símbolo del hombre que rechaza cuanto ha recibido. Es el hombre que no quiere ser amado, como el hijo pródigo de Rilke; no se deja amar ni siquiera por Dios. Y como Arnaldo y el abad, Bernardo de Clairaval (*La cuadratura del círculo*), Salazar va contra Dios: “Lo mío es contra Dios, un contradios” (p.525).

Por su parte la juventud también responde al contraste. Ramón Durán se había educado en un colegio de curas, pero la educación religiosa o católica tenía un sonido remoto“(p.111). Aparece, por tanto, como un personaje con una fe tenue y contradictora; más bien rayando la fe popular. Por ejemplo, en muerte de Juan Pablo II, Ramón Durán confiesa: “lloré por lo del Papa. Todos lloraban en la tele y yo también lloraba” (p.357). Sin embargo, no tiene ningún empacho en confesar que Dios no existe. “Dios no existe. Así que ni nos cuida ni no nos cuida. No existe” (p.112). Sin embargo, después de esta confesión, tampoco le importa decir que “cree en la resurrección de los muertos y en lo ovnis” (p.113). En esa fe tan confusa y contrastada, Ramón expresa su culpa, su arrepentimiento y su dolor de los pecados según el acto de contrición católico. En su dolor ante la muerte de su madre, confiesa: “no tengo perdón de Dios”, para luego decir: “No creo que existe Dios” (p.368). Sin embargo, en Juanjo Garnacho no se encuentra confesión alguna, tanto negativa como afirmativa, de credo alguno.

Por su parte, la tía María Teresa y Chipri expresan una fe con mucho fetichismo, ceremonial y milagrera. Chipri es confesa y practicante cristiana. Cree en Dios. Tiene una fe teologal. Y esa fe teologal se amplía hasta la devoción mariana (p.113) y también en los ovnis. El escritor no oculta el tratamiento “humorístico” y “paródico” que hace de las creencias. Resalta, además, el tono “irónico” y “crítico” con que ve a los personajes en relación con el mundo de las creencias. Es decir, la coherencia interna de unos personajes. Paradigma de ello está en el personaje la tía María Teresa, que cree en los milagros de Santa Gema Galgani (p.60) y en lo demás. En nuestra sociedad cuenta mucho lo que se dice, pero todavía más lo que se hace.

7.4.5.4.2. Pombo y la religión. Posturas.

7.4.5.4.2.1. Componente antropológico. La dimensión religiosa del ser humano.

La creencia religiosa es una garantía sobrenatural ofrecida al hombre, que responde para su propia salvación. De esa creencia surgen unas prácticas dirigidas a obtener esa salvación. Pombo se decanta ante la religión. Y lo hace subrayando el aspecto antropológico. Pombo destaca la dimensión creyente del ser humano. Pombo recoge al hombre en su dimensión de ser abierto a la transcendencia, al misterio, en el caso de la cultura en la que está, a Dios. “Empecé a creer de niño y creía las creencias que se creían en mi época”, indica el autor⁴¹. La impronta religiosa de la infancia, marca religiosa, se traduce en la narrativa pombiana en un amplio espectro de efectos literarios, desde la alusión a espacios sagrados, pasando por las figuras de los mediadores religiosos y terminando por la creación de personajes que viven en conflicto religioso, consciente o no, profundo o no⁴². En el fondo, Pombo, a través de su novela, está expresando lo que los fenomenólogos de la religión indican: que el ser humano es un ser de creencias que le religan a una potencia divina o le hacen vivir de una determinada manera, dando sentido a su existencia.

La novela es el campo de acción y de representación de una serie de personajes significativos. Una serie de figuras creyentes, *homireligiosi*, peculiares. Chipri es el símbolo del personaje más elemental en relación con la vivencia de la religión. Es el personaje que vive la religiosidad de la calle. En la narración aparece como una madre orante, con una oración de acción de gracias, a la vez que petitoria, porque su hijo, Ramón Durán, “estuviera en Madrid a salvo de la depresión” (p.52). Se percibe la ironía de Pombo en el uso de ese “a salvo”. Por su hijo Ramón, el lector sabe que además de creer en la existencia de Dios, cree también en la Virgen del Rocío, y en la Macarena, y en la Virgen de Lourdes, y en la Paloma del Espíritu Santo, en los ovnis (p.113). Esa simplicidad de fe, la fe del carbonero, es visible también en un personaje, muy familiar y allegado de Allende, tía María Teresa que expresa su fe en Santa Gema Galgani, santa pasionista, como benefactora y milagrera. Pues según él, su María Teresa, aquejada de un tumor maligno, después de rezar a la santa, en el quirófano, el médico al palparla no encuentra tal bulto. Ya no estaba (p.60).

⁴¹ Entrevista de Juan Carlos Rodríguez a Álvaro Pombo, “Álvaro Pombo. <<Estoy examinando mis creencias desde una perspectiva nueva>>”, en *Vida nueva*, nº 2.852 (15-20 de junio, 2013)44.

⁴² Cfr., Martínez Expósito, A., *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <<Queer>>*, Barcelona, Editorial Laertes, 2004, p.152.

Otro de los personajes es Ramón Durán, que confiesa no creer en Dios. No cree en él porque no tiene existencia. Sin embargo, el chico cree “en la inmortalidad de las almas, como su madre, que cree en la resurrección de los muertos” (p.113). Sin embargo, en los momentos de apuros, como por ejemplo, cuando ha desaparecido su madre, Ramón Durán no tiene ningún empacho en encomendarse a Dios, en el que no cree, a través de la oración petitoria, suplicante, como el salmista en su grave necesidad: “¡Señor, que aparezca mi madre, que no le haya pasado nada!” (p.341).

Por otra parte aparece la creencia más elaborada a través del personaje de Paco Allende. Personaje menos profundo que Salazar, menos sofisticado intelectualmente, pero más rico, más hondo espiritualmente y más veraz. En su modo de hablar y en su modo de obrar se recoge la verdad. Por eso aparece como persona creíble ante los ojos de Ramón Durán. Su fe procede de una educación esmerada, la infancia y juventud las pasó en el seminario, como muchos otros jóvenes en aquél momento. Esta experiencia y vivencia dejó en él una improntamuy marcada. Dejó el seminario, comunidad de fe e institución eclesial importantes, por la poca credibilidad que le merecía. A su juicio, la Institución representada no se presentaba como el bastión moral y de fe que decía ser. Había incoherencia entre el discurso y la acción, amén de ser poco o nada impecable en sus formas. “Cuando una institución se presenta como el último bastión moral de la sociedad, se le exige que sea coherente con su discurso, que sea impecable en sus formas y transparente, pues solo eso le da legitimidad para anunciar imperativos morales⁴³” y teológicos.

Su fe tiene una fundamentación racional e intelectual y cultural. El narrador avisa al lector, en un amago de crítica, el momento de Allende. Es muy clara la referencia autobiográfica del narrador.

“Por lejos que se hallara de la fe católica de su juventud, por tedioso y estéril que considerara el panorama del catolicismo español del siglo XXI, Allende no perdió nunca su sensibilidad religiosa cristiana. Se sintió reflejado poderosamente en El hereje de Miguel Delibes y se sintió reflejado dialécticamente en los textos de los teólogos de la liberación” (p.227).

Pombo se sirve de Allende para verter sus ideas sobre la religión. Y lo hace desde dos planos: el personal y el social. Allende (Pombo) confiesa estar alejado de la educación religiosa del pasado más centrada en el pecado y en la culpa que en la redención; a pesar de todo, queda en su conciencia un sustrato religioso. Ese sustrato se identifica hoy con textos religiosos de autores como Ignacio Ellacuría y los teólogos de la liberación, amén de la religión

⁴³Torralba, F., *Creyentes y no creyentes en tierra de nadie*, Prólogo del cardenal Gianfranco Ravasi, Madrid, Edi. PPC., 2013, p.296.

que presenta J. A. Marina. En el plano social, denuncia el pensamiento religioso de la España del siglo XXI, al que considera “tedioso” y “estéril”. Como lo hace Pombo. En esta línea, Torres Queiruga denuncia también “*el enorme retraso que llevamos en la tarea*”⁴⁴. ¿Dónde está el problema? En que *todo está a medias*. A saber: “Se acepta la crítica bíblica, pero se sigue hablando de Adán en el paraíso; se acepta la autonomía de la leyes físicas, pero se prosigue con las rogativas por la lluvia; se acepta que Dios <<no puede>>acabar con el hambre en Somalia, pero se continúa pidiéndolo en las misas... De ahí la incomodidad y la sensación generalizada de incoherencia” (Torres Queiruga)⁴⁵.

Allende, como Pombo, diferencia la fe en Dios, de la fe en la Iglesia. Allende criticará la poca o nula credibilidad de la Institución. Allende, como muy bien ha dicho su creador, “está más abierto a la gracia del mundo, a la gracia del amor”. Es decir, a la “fe sobre natural”⁴⁶ en Dios. En Paco Allende ve el lector a un personaje creíble. Hay continuidad, coherencia, entre lo dicho y lo hecho. Hay, además, transparencia e impecabilidad en sus formas, traducidas a generosidad, gratuidad y desinterés hacia el otro. La fe de Allende está en las coordenadas de Kierkegaard cuando escribe: “Amar a los seres humanos es amar a Dios, y amar a Dios es amar a los seres humanos. Lo que haces con los seres humanos lo haces con Dios...”⁴⁷. Allende tiene claro que el signo más claro de la fe es el ejercicio del amor incondicional, un amor en la línea paulina reflejado en el Himno a la Caridad (1Cor 13,1ss), recogido después, y elaborado a su manera, por Kierkegaard⁴⁸. Allende como Pablo, Kierkegaard, no distingue entre hebreo y griego, antes bien, sino en el amor que convierte al otro en el prójimo, en mi prójimo.

7.4.5.4.2.2. Componente estético y ético.

La utilización literaria de la religión, por parte de Pombo, en su narrativa, es visible de diversas maneras. Diríamos que predomina la estética y la

⁴⁴ Torres Queiruga, A., *Recuperar la creación. Por una religión humanizadora*, Santander, Editorial Sal Terrae, 1997, 21.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ “Tengo la impresión de que la enfermedad de uno de mis dos protagonistas, el malo, es la cerrazón en su mismidad o su yo obturado: es un hombre que se ha cerrado a la existencia y a la experiencia amorosa, esa es su enfermedad mortal. Mi otro coprotagonista, en cambio, es un hombre menos sofisticado intelectualmente pero es más profundo espiritualmente hablando: está abierto a la gracia del mundo, a la gracia del amor y a la gracia de la fe sobrenatural aunque ese aspecto no aparece en “Contranatura””, *El País. Entrevista digital*, Miércoles, 31 de julio de 2013.

⁴⁷ Tomamos la cita de Torralba, o. c., p.296, nota 3.

⁴⁸ “Si quieres ser perfecto en el amor, esfuérzate en llevar a plenitud este deber de, amando, amar al ser humano que uno ve; amarlo tal y como lo ves, con todas sus imperfecciones y debilidades; amarlo tal como los ves, cuando ha cambiado completamente, cuando ya no te ama y quizá indiferente se vuelve hacia otro lado, o se vuelve hacia otro lado para amar a otro; amarlo como lo ves, cuanto te traiciona y reniega de ti”, Kierkegaard, S., *Las obras del amor*, Salamanca, Sígueme, 2006, p. 213.

ética. El primer nivel es ornamental. Pombo recurre al lenguaje religioso, como también lo hace con la filosofía, para dar color a la narración. Hay una estética narrativo-religiosa en sus novelas. En segundo lugar, está el nivel formal. Pombo saca partido de la religión para construir sus narraciones.

“Los novelistas son desaprensivos” avisa el autor en la introducción del artículo: *De las narraciones y sus filosofías furtivas*⁴⁹. Según él, la novelas tienen un “género híbrido y gran parte de su encanto proviene del carácter aluvial de sus materiales”⁵⁰. Entre esos restos aluviales que configuran la narración pombiana está la religión. Pombo se sirve de ella, como lo hace de la filosofía, para dar en primer lugar un sentido lúdico, puramente estético de la religión. Según él, la cualidad que buscan los novelistas, por encima de todo, es el brillo. “Con tal que brille [la narración], todo le viene bien a un novelista vigoroso”⁵¹. Es decir, que Pombo confirma la asociación de la literatura con las apariencias. Y para conseguir apariencia, se vale de todo elemento aluvial, entiéndase filosófico, religioso, poético, etc.

Una parte de la ornamentación religiosa pombiana tendría la finalidad cosmética, como bien avisa Platón en el *Gorgias* (465bc) de la finalidad de la sofística. Y Pombo, buen conocedor de la filosofía y de la religión, no tiene ningún empacho de servirse de ambas para crear un determinado efecto placentero, hasta humorístico, en el lector. Con fina ironía, Pombo hace este trabajo. Por ejemplo. Después del primer encuentro erótico-carnal entre Javier Salazar y Ramón Durán, el narrador valora por su cuenta el encuentro entre los dos. Indica que por parte de Salazar hubo “todo menos placer erótico directo”. Luego describe la percepción que tuvo Salazar de Durán. Para ello recurre a las Bienaventuranzas de Mateo. En concreto a la octava (Mt 5,8), en versión humorístico narrativa pombiana: Javier Salazar descubrió que Durán “era un chico crédulo y en parte muy ingenuo, y que era un alma cándida, un limpio de corazón” (p.71). Y con fina ironía, característica del humor inglés de Pombo, introduce la bienaventuranza para crear un clima irónico-humorístico y ambiguo.

“Y pensó [Javier Salazar] burlonamente: Aprovecharé esta ocasión, la limpieza de corazón tan joven, para ver a Dios, siquiera oblicuamente. Y sintió, como el picotazo de una avispa un día de verano, una descarga tonificante en su conciencia” (p. 71).

Pombo es un narrador colorista, su adjetivación da mucho color a la narrativa, más también es efectista. Véase, si no, como juega con la ambigüedad de la apódosis de la Bienaventuranza: “ [...] ellos verán a Dios”. El con-

⁴⁹ Pombo, Á., *Alrededores*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 226. A partir de ahora, Pombo, 2002.

⁵⁰ Pombo, o. c., 2002, p.226.

⁵¹ Ibidem.

tenido erótico que hay en ella: “para ver a Dios” con el humor y doblez: “si- quiera oblicuamente”.

La misma Bienaventuranza sirve en otro momento de la narración para describir y descubrir a un personaje, Javier Salazar. También aquí el uso del lenguaje religioso vuelve a recaer en el narrador, quien valora a Salazar.

“Si Salazar fuese sencillo de corazón –o si la sencillez de corazón fuese un ideal que, de algún modo, directa o indirectamente, Salazar se hubiese propuesto alguna vez en su vida–, le había sido posible disfrutar de la compañía y del placer corporal, genital y generalizado, que la mera presencia física de Durán de inmediato invoca” (p.92).

La Bienaventuranza octava de Mateo sirve al narrador para describir a Salazar como un personaje, nada sencillo, pero, sobre todo, muy orgulloso, creído y arrogante. Además subraya la lógica en el ser de Salazar gracias a la sencillez. Si hubiera sencillez habría disfrute general, total y no parcial. En el mensaje hay algo más. La belleza externa es importante, como en la literatura, pero no es suficiente. Ha de haber sustancia, no solo efecto. Por eso el narrador denuncia una parte del interés de Salazar por el chico: lo físico. La sencillez de corazón, la humildad le haría ir más allá de lo externo, iría a lo interno, al corazón, a la sustancia. Esa postura le haría disfrutar de lo interno y de lo externo. Pero como solo se fija en lo externo, en la pintura, es un ser desustanciado.

En este primer nivel de uso puramente ornamental y humorístico, Pombo va más allá de lo estético. El uso de la religión, como el de la filosofía, tiene una causa eficiente clara. Diríamos “un cierto fondo secreto imaginativo que nunca emerge explícitamente en su encadenamiento discursivo”⁵². El uso de la Bienaventuranza sirve aquí para plasmar una intuición poética ética: la presencia del mal en una persona, que de otro modo habría sido difícil comunicar.

La forma es otro de los modos de construcción literaria en que el recurso a la religión es visible en la narrativa. La experiencia de la fe pombiana, personal e histórica, es vertida a la literatura. “Cada cual define al religión según la sienta en sí más aún que según en los demás la observe” decía Unamuno⁵³. Por ejemplo, *El parecido* empieza y termina con la presencia de la religión. La novela está estructurada en torno a una muerte, Jaime Vidal. Su último trabajo: *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013)⁵⁴, el título es una reproducción literal de la frase de los discípulos de Emaús, del evangelio de San Lucas (24, 29). La novela está estructurada sobre la vida

⁵² Ibidem.

⁵³ Unamuno, M., *Del sentimiento trágico de la vida. En los hombres y en los pueblos*, Introducción de Pedro, Cerezo-Galán, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral), 1993, 5ª edición, p.229.

⁵⁴ Pombo, Á., *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece*, Barcelona, Destino, 2013.

monástica de una serie de varones. Aborda, por tanto, la experiencia de la fe, pero vista desde un ángulo particular: La vida de unos mojes. También *Contra natura* está estructurada bajo los cimientos de la religión. La novela es la historia de dos seminaristas homosexuales que dejaron el seminario. Pasado el tiempo, al final casi de la vida, se nos cuenta de qué manera Javier Salazar y Paco Allende han afrontado la vida y su forma de ser en el mundo.

Las referencias a la religión son notables como estructuradoras de narración. Pombo vendría a decir a través de ellas como Unamuno, que “[l]a religión, más que se define, se describe, y más que se describe, se siente”⁵⁵. Por ejemplo, en la segunda parte de la novela (cap. 32, pp. 335ss), a partir de la muerte de Chipri (p.342), madre de Durán, todo el duelo que vive su hijo, Ramón Durán, y el acompañamiento por parte de Paco Allende, están presentados y estructurados ambos en clave teológica: quién es mi prójimo y la clave de la misericordia. A nuestro juicio, Pombo lo hace desde la perspectiva de la parábola del samaritano (Lc 10, 29-37). Ya lo advierte el propio narrador omnisciente:

*“Ahora no es el yo de Allende, sino el otro yo, el de Ramón Durán, inaccesible, incomprensible, quizá infernal, que necesita en este momento, como en la parábola del buen samaritano, su ayuda” (p.350)*⁵⁶.

Además, las referencias religiosas sirven al narrador para caracterizar directamente a los personajes. Ramón Durán es la víctima, como su madre; Javier Salazar y Juanjo Garnacho son el sacerdote y el levita, y Paco Allende es el samaritano. ¿Quién es el verdadero prójimo para Durán en su necesidad? Una persona ajena a su vida, como el samaritano era ajeno, enemigo, del hombre de Jerusalén. Salazar, simbólicamente, el sacerdote, debería haber respondido acompañado a Durán, puesto que con él vivía. Sin embargo es el primero que verbaliza indisposición. Allende no solo es su prójimo, sino que, además, se comporta con él con misericordia, como el samaritano con el hombre de Jerusalén. El relato de la novela, por tanto, se articula en un plano de mayor profundidad; la presencia de la religión no es meramente casual, sino causal. Hay una clara necesidad, no solo subjetiva, sino también objetiva, en la perspectiva del narrador y del autor. Parafraseando al propio novelista, diremos, pues, que la presencia de la religión en la narrativa, en esta novela, “va más allá de la piel en este caso”⁵⁷. Así pues, a la

⁵⁵ Unamuno, M., *Del sentimiento trágico de la vida...*, o. c., p. 230.

⁵⁶ En la página 354, el narrador avisa: “La primera parte de la parábola del buen samaritano está cumplida: Allende ha desatendido sus propios asuntos y ha hecho todo lo que puede por el herido de la cuneta”, Pombo, 2005, o. c., p. 354.

⁵⁷ Pombo, 2002, o. c., p. 228.

luz de la muerte de Chipri, cada personaje queda caracterizado desde un punto de vista ético-religioso.

Tampoco descartamos que la configuración de los dos principales personajes, Javier Salazar y Paco Allende, responda a la parábola de los dos hijos de Mateo (21,28-29). En ella se nos dice qué es más importante las palabras o las acciones. Salazar, como Martín (*MPI*) y como el abad, Bernardo de Claraval (*CC*), recurre a la palabra como elemento para deslumbrar, persuadir y seducir a sus interlocutores. Sin embargo, Allende recurre, más que a la palabra, a la acción. Los primeros, como los fariseos, se comparan a sí mismos con los otros, creyendo que ellos son más amables, más éticos que los demás. Ellos creen más en su propia habilidad verbal que en sus obras. Sin embargo, Allende no; él en muchos momentos recurre al silencio, ese silencio que nace de la mística del Maestro Eckhart, de la nada, no solo para purificar el yo, sino también para confrontar su situación interna: carencias personales y profesionales. Por ejemplo, en el capítulo 34, la muerte trágica de Chipri es patente. Un crimen accidental, “con un asesino accidental, un vagabundo, un cualquiera que se cruzó con ella por el paseo marítimo a altas horas de la madrugada” y la mató (p. 358). Ramón Durán está acompañado por Paco Allende. “Son difíciles días éstos para Allende” indica el narrador. Porque, según él, “le ponen ante sus limitaciones” (p. 359). Porque le ponen ante su ser limitado, “cree, él mismo, que no tiene realmente nada que decir, y ésta es su grandeza” (p. 360). Paco hace más que decir mucho. Salazar dice mucho y hace poco.

Por otra parte, la novela pombiana tiene un carácter reflexivo. El narrador, acaso más, los personajes, acaso menos, toma en consideración sus propias operaciones y la de los demás. Ya Aristóteles indicaba que el entendimiento “puede pensarse a sí mismo”⁵⁸. Ese *cógito* incita a *cuestionar* los actos y las acciones individuales, y a tomar conciencia de las posibles consecuencias de las decisiones personales. Hay en esa reflexión una vertiente moral y ética de la cuestión del bien y del mal. Pombo, a través del narrador, no solo relata situaciones, estados, relaciones, sino también el desarrollo de las cuestiones éticas en ellas implícitas e implicadas.

La narrativa pombiana encierra en su seno una dimensión ética muy marcada. Este aspecto es reconocido tanto por los críticos académicos como por los periodísticos y por el propio autor. En la novela de Pombo, “lo ético, lo estético y lo reflexivo, al igual que lo lírico, aparecen como tema” (Masoliver Ródenas)⁵⁹. Por su parte, Pombo es muy explícito en el “Epílogo” de la novela al aclarar: En la novela *Contra natura* “[n]o hay una apología del amor homosexual, sino una apología del amor –también homosexual– que se

⁵⁸ *De. An.*, III, 429b 9.

⁵⁹ Masoliver Ródenas, J. A., “Álvaro Pombo. Agonía y resurrección de la novela”, en *Quimera*, n° 209 (diciembre de 2001)23b.

atiene a la eticidad radical de toda relación personal verdadera y profunda” (Epílogo, p.561).”[E]ste es, por supuesto, el objetivo de la nueva eticidad gay. Pero esto no es un logro logrado sino un logro a lograr. Esto es un proyecto moral, no una concesión política o jurídica” (Epílogo, p.560). *Contra natura* es una “novela ejemplar” indica el autor, y en ella el novelista propone “una reeducación sentimental”, porque, indica, “los homosexuales tenemos que reeducar los sentimientos y trascender el mundo de la inmediatez⁶⁰. Por tanto, ¿En qué aspecto la novela *Contra natura* es una novela ética?, ¿Cómo es esa nueva eticidad gay?

La fuerza de muchas escenas narrativas de *Contra natura* estriba en la *vis* ética que encierra, como se ve claramente en el fragmento siguiente. Paco Allende y Ramón Durán han quedado después de conocerse en casa de Salazar. Ha habido un incidente comportamental en la persona de Salazar. Tras ese incidente días atrás, Ramón Durán se quedó muy mal por el comportamiento de Salazar. Durán se disculpa e indica a Allende el carácter tan “borde” que le caracteriza. Y Allende, en vez de *hablar mal* de su antiguo compañero de seminario, Salazar, por lealtad a él, no lo hace. El narrador traslada al lector, guiado por él, su percepción del encuentro, de las palabras de ambos personajes y, sobre todo, de cuanto ocurre en la conciencia de Allende. Indica:

“Allende desea ser simpático: desea al chaval, desearía poder hablar mal, o ni siquiera eso, sencillamente hablar, aunque sea bien, de un asunto que conoce bien: el asunto de Javier Salazar. Pero sabe que cualquier mención y cualquier análisis de la otra tarde o de los años del seminario sería una deslealtad que, no obstante no ser debida está lealtad a Salazar, es exigida por la dignidad elemental, por ese respeto elemental que Allende siente por sí mismo” (p. 63).

Allende se enfrenta a un momento singular en que es invadido por el deseo estético, libidinoso y ético, ante el estímulo arrasador de Durán. Por una parte está frente a lo deseado: el chico. Éste aparece ante Allende en una deliciosa oposición que no desea anular. Durán le provoca atracción física (estética), sensual —este chaval, este guapísimo ramón, que tanto deseo besar ahora...— y sexual. Por otro, el valor de lo deseado, Durán, sin ser arrollado por su atracción. En esa situación, como indica J. A. Marina, “[l]os humanos aprendemos a seducirnos desde lejos. Nuestros apetitos aumentan al adoptar las creaciones simbólicas de la inteligencia. Se difuminan las fronteras de lo innato y lo adquirido, de lo natural y de lo ficticio, de lo material y de lo espiritual. En esa situación, “la palabra se convierte en conductora del anhelo”⁶¹. El léxico del deseo es visible, pues Pombo recurre a la aná-

⁶⁰ Diario ABC Cultura, martes 20/12/2005, p.58.

⁶¹ Marina, J. A., *Las arquitecturas del deseo...*, o. c., p. 58.

fora para indicar en qué estado está Allende. Éste, sin embargo, no se deja llevar por el principio del placer. Intenta amaestrar esa fuerza indomable del deseo. “Y tenía, a toda costa, que no hacerlo, y permanecer sobriamente, fríamente, al lado del chaval sin decir nada” (p.63). La esencia del hombre le obliga a elegir su propia esencia. En este caso, a Allende, a ser dueño de sí. El narrador describe la acción, puesta en escena, cuyo comportamiento casi se presenta bajo la forma de enseñanza: “Pero sabe...”; es decir, que antes que dejarse llevar por el principio del placer, fácil acción, Allende no cede a ese principio, sino que predomina en él la ascesis, el principio del deber ético. Y como Allende es consciente de lo qué le ocurre y ocurrirá si cede en su acción ascética, dándose cuenta de que la pasión también despierta recelo, porque “al unificar al sujeto borra el conflicto origen de nuestra libertad, instaurando la tiranía de un deseo”⁶², consciente de todo ello, se niega a hacerlo. Lo que no da lo mismo es cotillear sobre Salazar indica (p.64).

Pombo está destacando a través de esa lucha entre pasión y voluntad la habitud. Los vicios y las virtudes son hábitos que incitan a actuar mal o bien. Por eso Allende se dice: “De lo que ahora diga [o haga] dependerá todo después. Si ahora entro al trapo de cominear sobre Javier Salazar, no saldré nunca” (p.63). Paco sigue el principio aristotélico para evitar la habituación al mal: si nos acostumbremos “a despreciar las cosas temibles llegamos a ser valerosos y, una vez que hemos llegado a serlo, seremos capaces de soportar las cosas temibles”⁶³.

El reverso de Allende es Salazar. Si el primero es símbolo de una estética del *savoir faire*, el segundo es el símbolo de la perversión moral. En el capítulo 29 (p.303-318), Pombo hace una exposición de lo que no se debe hacer. Javier Salazar y Ramón Durán conversan. Salazar echa mano de su potencial malvado para seducir otra vez a Durán, ingenuo y crédulo. Y para ello recurre al ambiente del *Banquete* (216a-b) de Platón (p. 310). El léxico es muy elocuente: “Desea Salazar seducir a su presa...” (p.310); sígase de este lance, “sígase la esclavitud completa de su presa” (ibid). Llegado el momento, el narrador pregunta retóricamente si Salazar hace lo que hace porque sabe lo que hace o por instinto. Y el narrador indica: “Si Salazar hiciera lo que hace por puro instinto cazador, por puro afán de apresar a su presa, que es Ramón Durán, se tambaría dios a echar la siesta y yo también” (p.313). Es notable la ironía y es sarcasmo del omnipresente y descarado narrador. Pero la razón que da es mucho peor. En la conciencia de Salazar hay maldad pura.

⁶² Ibid, o. c., p. 59.

⁶³ Cfr., *Ética a Nicómaco*, 1104b.

“Pero Salazar hace lo que hace por no por instinto, sino por el más cobarde cálculo. Va en busca de su propio placer, su propio gusto, su propia afirmación, su propia mierda. Por consiguiente no debe haber piedad....” (p.313).

La descripción que hace el narrador de Salazar es tremenda. Surge el hombre estético kierkegaardiano. Este ente literario tiende a convertir la realidad, y el propio Durán, en medios para sus fines. Reduce el medio y la persona a fines placenteros. Salazar ve a Durán como un objeto apetecible, que le atrae poderosamente. Su actitud interesada le lleva a dejarse arrastrar por la ambición de dominarlo: desea “encadenar a Durán” al ambiente sórdido y circular: *eros* y *thánatos*, del piso. Luego poseerlo y disfrutarlo para tirarlo. En Salazar ya una falta de ética.

Salazar es semejante al Don Juan, *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina⁶⁴. Salazar se atiene al instante gozoso como meta, desgajándolos de su contexto existencial, ético y religioso. Para ello no tiene inconveniente en recurrir al engaño, a la falsedad y la seducción. La falta de respeto por el otro, Durán, es palpable. Salazar se enclava en el plano objetivista. Por esta razón, Salazar “practica la técnica expeditiva de la nivelación; no reconoce jerarquía alguna, y se complace en rebajar ostensiblemente la condición” a la persona de Durán (López Quintás)⁶⁵. Al convertir a Durán en medio para lograr sus fines placenteros, Salazar externaliza una actitud de crueldad sádica. No le conmueve nada del chico, ni antes (p. 59), ni ahora (p.313). Por eso, en una ocasión, Ramón Durán ve a Salazar como una persona “diabólica-kierkegaardiana” (p. 102).

En esta comparación de personajes: Allende/ Salazar, Pombo ha dejado clara dos ética y dos estéticas. Mientras que Allende se salva y salva a Durán porque ha elevado sus relaciones a un nivel ético, creativo, Salazar y Garnacho se condenan porque, al contrario que los otros, sus relaciones personales no están mediadas por lo ético, por lo creativo, sino por lo estético y por lo destructivo. La salvación del hombre como realidad personal acontece en el encuentro con el otro, que me interroga y llama a la responsabilidad (Lévinas y López Quintás). Esa relación, yo-tú, es engrandecida por la palabra amorosa y “con la voluntad de fundar ámbitos de encuentro” (López Quintás)⁶⁶. Ejemplo, Allende y Durán y Emilia. Sin embargo la palabra que no es sino medio para unos fines tan concretos como los de Salazar, lograr los propios intereses, por eso no le importa recurrir al engaño, la falsedad, etc., no da lugar a encuentros personales⁶⁷. El resultado es la destrucción del otro, la reducción del tú a objeto. Ejemplos, Salazar y Garnacho.

⁶⁴ Seguimos las indicaciones del profesor López Quintás, A., *Cómo formarse en Ética a través de la literatura. Análisis estético de obras literarias*, Madrid, Rialp, 1994.

⁶⁵ López Quintás, o.c., pp. 114-124.

⁶⁶ Ibid, o. c., p. 126.

⁶⁷ Ibidem.

7.4.5.4.2.3. Componente teológico.

En un tercer nivel de la narración, el lector encuentra la presencia de la religión a través de la teología. En el “Epílogo” a la novela *Contra natura*, el novelista Pombo indica que “la gracia de una narración consistirá en hacer ver al lector las líneas profundas de una manera de vivir y de comprometerse”⁶⁸; y también, hacer presente un pensamiento. En esta línea es muy acertada la distinción que hace Gabriel Marcel entre *problema y misterio*. Esta distinción involucra la diferencia entre una cuestión objetiva e impersonal y otra, más aguda, en la que el sujeto que pregunta está envuelto en su propio interrogante y se siente por ello cuestionado en la raíz misma de su ser. Entendemos que también para Pombo una cosa es el *problema* y otro el *misterio*. Para el novelista, “el misterio” se convierte en problema serio, como para Unamuno. Tal es así que en su narrativa, Pombo rastrea esa inquietud de misterio que hay en su ser. Por otra parte, en la obra “*Cómo se hace una novela*” el mismo Unamuno explica de modo diáfano los argumentos que le permiten confundir y *entrelazar la existencia con la novela*, la vida con la obra literaria. “Y así cuando les cuento cómo se hace una novela, o sea cómo estoy haciendo la novela de mi vida, mi historia, les llevo a que se vayan haciendo su propia novela, la novela que es la vida de cada uno de ellos. Y desgraciados si no tienen novela. Si tu vida, lector, no es una novela, una ficción divina, un ensueño de eternidad, entonces deja estas páginas, no me sigas leyendo”⁶⁹. En el caso de Pombo, *Contra natura* recoge un aluvión de inquietudes teológicas importantes. Es decir, parafraseando a Unamuno, cómo Pombo está haciendo la novela de su vida, su historia y sus inquietudes religiosas y teológicas.

Uno de los temas implícitos en la novela, aunque menos visible, pero no por ello menos importante, es la retribución, culpa y pecado. *Contra natura* es una novela donde aparece el problema de vivir la fe desde la vertiente homosexual. El novelista mismo lo confiesa en el “Epílogo” de la novela, en el que reconoce la vivencia de la sexualidad, desde la vertiente homoerótica, como pecaminosa. “Durante muchos años viví la homosexualidad como pecado” (p.559), indica el novelista. Y desde esa perspectiva, aparecen una serie de comportamientos, de opciones, de fondo religioso, en cuya trama se desarrolla que hay homosexuales “buenos” y los hay “malos”. Los primeros se “salvan”, los segundos se “condenan”. El homosexual “bueno” “se toma en serio sus relaciones” humanas, llevan al crecimiento moral; vive guiándose por valores morales, procurando el bien de los demás aún a costa del propio placer. Sin embargo, el homosexual “malo”, como Salazar, vive una existencia cerrada, en un estadio estético, ansioso de nuevas sensaciones, abierto a

⁶⁸ Pombo, 2005, o. c., p. 561.

⁶⁹ Unamuno, M., *Cómo se hace una novela*, México, Ed. Porrúa, 1996, p. 25.

todo estímulo placentero, llegando hasta la degradación de la vida, le cuesta la vida por su comportamiento hedonista y egoísta. Salazar es el símbolo de la amoralidad. Pombo echa mano de Spinoza para resumir el lema de su novela: obra rectamente y alégrate. Allende así lo entiende; Salazar, en cambio, no.

Desde el punto de vista teológico, la fe de Allende es una religión de esperanza, que interpreta la historia, tanto la suya como la de los demás, a la luz del bien hacer. Por su parte, la fe de Salazar es una religión del placer, del momento presente. Interpreta la historia, tanto la suya como la del otro, en clave de la satisfacción, en clave de placer. Para uno están los fines, para el otro, los medios.

Para entender la retribución a la luz religiosa hay que partir de la valoración de la vida. El Sal 115, 16 expresa con sencillez una verdad: Lo que atañe al hombre está aquí abajo, en “la tierra que ha sido dada a los hijos de Adán”. Para Israel el concepto de vida significaba también “felicidad”. Vivir y existir no son sinónimos; la vida es más que la mera existencia, implica la idea de plenitud existencial.

En la base de esta concepción de la vida, en la novela hay dos vertientes muy acusadas y confrontadas. La concepción materialista de la existencia (inmanencia, fisicista) y la concepción espiritual de la vida (transcendencia, teologal). La primera vertiente está simbolizada por Salazar y Garnacho; la segunda por Allende, Emilia y Durán. Para éstos la vida es plenitud existencial basada en unos valores éticos (Emilia) y religiosos (Allende); en el caso de Allende, es Dios quien está detrás, es Dios el que la otorga. En un momento concreto de la narración, ante una realidad dura, Allende, como el salmista en apuros, recurre a la oración petitoria, a la imploración: “Señor, ten misericordia de nosotros” (p.359). Para aquellos la vida es respuesta a un momento concreto, fragmento (Lipovetsky)⁷⁰, vivir en el presente, en beneficio del culto al deseo y de su realización inmediata, al acecho de un ser líquido y de su bienestar. Estos personajes representan el sujeto neonarcista, la nueva ética permisiva y hedonista, donde el esfuerzo ya no está de moda, y todo lo que supone sujeción o disciplina austera, hay que huir de él, en beneficio del yo estético⁷¹. De hecho, Salazar deja a Durán después de convivir con él cuando Juanjo Garnacho, joven más viril, más seductor, más puesto al día, le seduce en todo su ser. Lo mismo ocurre con Garnacho. Una vez que ha conocido la vida hedonista con Salazar, el proyecto de vida: sacarse el título de entrenador en una universidad madrileña, lo abandona y se entrega a la vida de ocio y lujo al lado de Salazar. En estas vidas la presencia de la trascendencia no existe. Sin embargo, en la conciencia de Allen-

⁷⁰ Lipovetsky, J., *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1987.

⁷¹ Ibid, o. c., p. 56.

de hay por tanto una conciencia de esa presencia de Dios en la historia personal. Al final de la novela casi ante un juicio final macabro, en línea pasoliniana, hay una justicia poética y como una justicia “divina” ante el “mal homosexual” y el “buen homosexual”. En un momento de la trama, uno de los personajes, Salazar, confiesa que lo suyo va “contra Dios”, y por ir contra él se va al abismo.

En estas coordenadas, ¿cómo incluir la retribución? A la luz de la Escritura, amén del latente concepto de pecado y de culpa que hay en la novela de raigambre cristiano, hay que entender que el bien se premia y el mal se castiga. La justicia distributiva se ejerce en la novela, según la cual las acciones buenas se premian y las acciones malas reciben una adecuada respuesta. En la Escritura, Adán es castigado por su pecado (Gn 3); Noé es salvado por su inocencia (Gn 7); la fe de Abraham merece premio (Gn 15,16); y la corrupción de Sodoma y Gomorra merece un castigo (Gn 19). A la luz de este espejo, Salazar es castigado por su pecado, como Adán (G 3); Durán es salvado por su inocencia, como Noé. La fe y la esperanza de Allende merece premio, y la corrupción de Garnacho merece un castigo.

En el “Epílogo”⁷² de la novela, Pombo hace referencia a la “autenticidad”, que en su caso, “autenticidad y realidad se presentaron siempre enfrentadas a irrealidad estética (gozo, felicidad) y superficialidad” (p.558), el pecado de Salazar y de Garnacho sería no responder a su ser con autenticidad. En el lenguaje de Pombo, estar desustanciados. Pretender ser lo que no son (Gn 3), y la corrupción de su corazón (Gn 19). San Pablo en su Carta a los cristianos de Roma habla de los gentiles como objeto de la cólera de Dios. Pablo enfatiza en el corazón ofuscado entenebrecido (Rom 1,21), de piedra (Ez, 11,19). En concreto, los vicios a los que están entregados son múltiples; podríamos resumirlos en uno: ingeniosos para el mal (Rom, 1,29-32). Inferimos por tanto, que la justicia distributiva aplicada en la novela responde a la responsabilidad que cada uno ha ejercido en su devenir literario. A quienes han sido castigados con el desorden, la decadencia moral y ética (Garnacho, Salazar) y la muerte (Salazar), están pagando su irresponsabilidad, su trivialidad existencial. Al final de la novela, antes de suicidarse, Salazar dice: “nadie nos librará de nuestra esencial conexión con la marginación, con el fracaso y con la muerte” (p.531)⁷³. Por el contrario, los que han sido retribuidos con el premio, el amor (Durán), la felicidad (Allende), están gozando de la responsabilidad existencial. Durán por la conversión del corazón; Allende por la fidelidad a sus principios éticos y religiosos. Este es el acento en que carga Pombo: en una antropología de la responsabilidad, de la solida-

⁷² Pp. 557-561.

⁷³ “La mayor parte de la gracia que tenemos los maricas, antes que la trivialidad y la normalidad nos conviertan en simples consumidores pancistas españoles [...] antes y después de toda esa babosa voluntad de normalización e identidad con los comemiérdas que siempre hemos envidiado y odiado, nuestra conexión más pura es con el fracaso, con la marginación y con la muerte” (p.531-532).

ridad, aspecto éste último que hermana en un común destino al individuo con el otro, sea familia, sea clan, sea tribu.

Otro de los temas, que incluye Pombo en su narrativa, con un sustrato religioso es el tema del pecado y de la culpa. El pecado en la novela *Contra natura* tiene sus raíces en la transgresión de un mandamiento divino. Estamos en un plano teónimo. Kan lo definió como “la transgresión de la ley moral en cuanto mandamiento divino”, y Kierkegaard como un “querer ser desesperadamente uno mismo o en no querer ser desesperadamente uno mismo”⁷⁴. Creemos que las definiciones de los dos: Kan y Kierkegaard, tienen alguna relación con el planteamiento pombiano del pecado. En la vida de Salazar, la relación pecado-sexualidad es cenital. Se puede inferir de las escenas de Caterpillar que Salazar, como bien indica el narrador, fueron vividas como pecaminosas (p.189). Es decir, hay una intensísima intención por parte del joven Salazar de violar esa norma, teniendo detrás de esa norma, el reconocimiento de carácter divino de esa norma. Y como vuelve a reconocer el narrador omnisciente, “éste sí, que fue un adjetivo que acompañó la intensa presencia de esas escenas en la conciencia del joven Salazar. Eran pecado” (p.189). ¿Qué era pecado? Pues pecado era todo en aquél momento.

“El concepto de pecado, que intranquilizaba la conciencia de estudiantes como Carlos Mansilla e incluso de Paco Allende, no era un concepto clarificador: podía ser cometido y después confesado y perdonado: eran ofensas que se le hacían a Dios mismo, a Jesucristo, que había derramado su sangre en la Cruz por los pecadores” (p.193).

Paco Allende también vive el pecado y la culpa desde la clave religiosa. Esta clave es visible cuando el narrador omnisciente reflexiona acerca de Allende y su conciencia moral. Y así avisa: “Una inteligencia éticamente refinada como la de Allende, siempre titubea a la hora de hacer algo que debe hacer pero que además le gusta hacer”. Para después interpretar esa duda ontológica de su ser como una valoración del propio personaje.

“Si Allende ahora –obsesionado por el formalismo kantiano, que es una tentación que todas las inteligencias éticamente responsables sienten– dejara de auxiliar a Durán, cometería una falta, un pecado moral imprescriptible. Pero no va a cometerlo” (p.350).

Diríamos que los personajes homosexuales de Pombo llevan en su ser la marca del pecado y de la culpa. Por una parte, esos personajes viven su situación de pecado y de culpa conscientes de su origen. Sin embargo otros, no llegan a ser conscientes de ese origen. Entendemos que esa vivencia infe-

⁷⁴ Tomamos las dos citadas de Abbagnano, N., voz: “Pecado”, en *Diccionario de Filosofía*, México, F.C.E., 1974, p.873.

liz de su vida, “su incapacidad de realización personal, su esencial turbiedad está causada por un factor ético” (secreto homosexual), “otro moral (en el fondo ver algo perverso, inadecuado o nocivo en su sexualidad), y otro de índole espiritual (su sexualidad no es fuente de felicidad)” [Martínez Expósito]⁷⁵.

Por otra parte, apenas empezada la novela, Pombo lleva a la narración, a través del personaje de Paco Allende, el problema de la providencia de Dios. “Nosotros [...] somos la providencia de Dios. Estoy aquí para hacer lo que sin mí Dios no puede hacer” (p.108) indica Allende ante un Durán silente y sorprendido. Se percibe en el pensamiento de Allende una antropologización de lo sobrenatural.

La doctrina de la *προνοια* viene a indicar que el mundo (cosmos) está dirigido por una divinidad con una finalidad concreta. Esa relación de Dios (causa eficiente) con el mundo (causa final), según este pensamiento, abarca también al hombre y su salvación. En el pensamiento de Allende, el hombre pasa de ser una causa final a causa eficiente e instrumental. Allende está planteando si el ser humano es un ser teónomo o autónomo a la hora de ejecutar los actos humanos. Es decir, es un mero ejecutor o es un ser con plenitud (cognitiva, volitiva y ejecutiva) en sus actos humanos.

Uno de los temas que inquietan al novelista Pombo es la resurrección de los muertos, tema que lo incorpora a la novela *Contra natura*. A partir de este trabajo se convertirá en otro tema recurrente en sus novelas. *La fortuna de Matilda Turpin* (2006) lo recoge, también lo hacen *Virginia o el interior del mundo* (2009), y *El temblor del héroe* (2012). Por esta razón, creemos que Pombo inaugura otro de los ciclos literarios, a nuestro juicio, el ciclo escatológico. ¿Por qué esta inquietud teológica? ¿Qué hay detrás de este impulso hacia lo escatológico?

Si nos atenemos a las declaraciones del autor en la entrevista titulada: “La verdad es hoy un valor en baja” (1992)⁷⁶, allí, el novelista confiesa que la muerte de su madre (1989)⁷⁷, inesperada, “absurda”, fue el motivo de su replanteamiento existencial y religioso. “Fue después de su muerte cuando necesité hincarle el diente a lo que hasta entonces creía que era un mito: la idea de la resurrección. Lo que más me impresiona del Credo es <<y espero en la resurrección de los muertos>>. Los cristianos creemos, sabemos, que es verdad que Cristo nos resucitará a todos, nos exaltará por encima de todo”⁷⁸.

Esta profesión de fe la volvemos a encontrar en la novela en el capítulo 35, cuando Durán ha perdido a su madre en una muerte accidental, pero trágica. Para que Durán no viva esa muerte como absurda, vacía, Allende

⁷⁵ Martínez Expósito, A., *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <<queer>>*, Barcelona, Edi. Laertes, 2004, p.152.

⁷⁶ Diario *La Gaceta*, 26/08/2012, consultado el 16 de julio de 2013.

⁷⁷ Entrevista en el diario de *La Vanguardia*, 27 de enero de 2001, p.76

⁷⁸ *La Gaceta*, o. c., p.7.

recurre a la escatología cristiana para explicar a Durán y ofrecerle esperanza en el sin sentido y el absurdo, que, ante una muerte así, trágica y absurda, la única respuesta posible es el planteamiento cristiano. “[L]a resurrección parece ser la única respuesta posible a un destino como el de tu madre. Tu madre fue una víctima. Sin la resurrección tu madre queda sumida para siempre en el absurdo de su muerte absurda” (p.377).

7.4.5.4.2.4. Componente existencial. Fe y literatura.

La obra de Álvaro Pombo ha adquirido un carácter personal cada vez más acusado. *Contra natura* es un ejemplo de cuanto decimos. La singularidad de la prosa no solo recae en lo estético y ético, sino también en el componente religioso. En varias novelas de su obra como *La cuadratura del círculo* o *El cielo raso*, y ahora *Contra natura*, Pombo recurre al referente religioso. En *El cielo raso* se planteaba el problema de la fe desde la perspectiva homosexual. En *Contra natura* también. En una y otra novela, Pombo vendría a subrayar algo esencial: ¿Qué es lo que hace creíble a un creyente?, no importando su orientación sexual. Esa idea subliminal se opondría a ¿Qué es lo que hace creíble a la Iglesia?, tan denostada por él. Esta oposición la desarrolla a través de los protagonistas principales, personajes de su generación.

José de Segovia cree que en la novela *Contra natura* “se hace ya inseparable el novelista de su persona. Esta unidad aparece bajo dos caras, como Juno, en los personajes de Javier Salazar y Paco Allende”, dos homosexuales de la misma edad que Pombo, de la misma generación, y con un trasfondo cultural, social, sexual semejante al suyo. El propio autor lo confiesa en el “Epílogo” de la novela, en el que reconoce la “influencia que en mi juventud tuvo la educación católica” (p.559). Esa influencia se percibe en muchos aspectos: Desde la fe, pasando por la credibilidad, y terminando por la vivencia del binomio: fe-sexualidad. Este binomio, Pombo lo vivió mal, con dolor, porque en su imaginario, según él, había pecado; durante muchos años la vivió “como un pecado”. Ser homosexual era sinónimo de pecador, degenerado.

Se percibe en la prosa que el novelista no quiere hacer una apología de la homosexualidad, sino expresar con vigor una “existencia creadora”. Es decir, describir la vida de cualquier persona, al margen de su orientación sexual, abierta al amor, “abierta al futuro, en trance de darse a sí misma su propia configuración esencial”. Aquí radica la responsabilidad de cada uno, y no en la orientación sexual. Porque según Pombo, esa apertura a la vida, al amor, tiene “una fecunda ocurrencia cristiana” (p.559).

En estas coordenadas de narración, homosexualidad, religión y cristianismo, ¿Pombo deja alguna huella de sus creencias cristianas? Creemos

que sí. La fe y la homosexualidad o la fe desde la homosexualidad, en el caso del novelista, no está vivida como problema, sino como una forma más de ser creyente.

Según el propio novelista, el posible problema, no es tal porque no existe. Sí es verdad que es necesario diferenciar dos posturas muy claras y muy precisas en sus observaciones: Una, Pombo “no se considera una persona practicante de ninguna fórmula religiosa institucional”; confesión hecha en múltiples foros⁷⁹. Desde esta perspectiva, Pombo es un novelista ainstitucional y un férreo confeso anticlerical, en la línea del anticlericalismo del siglo XIX. Por otra, se considera “cristiano” en el sentido de creer en Jesucristo. En el año 2001, Pombo respondía a Domingo Ródenas que él se sentía unamuniano en cuanto a su “preocupación o interés por asuntos relacionados con la fe sobrenatural de Jesús de Nazaret⁸⁰. Y unos cuantos años después, 2007, volvía a firmar: “[C]reo que Jesús de Nazaret fue un espléndido personaje”⁸¹. Según esas declaraciones, entendemos que Pombo cree en el Jesús histórico más que en el Cristo de la fe defendido por la Iglesia católica.

Con motivo de otorgarle el Premio de Novela José Manuel Lara a la novela *El cielo raso* (2001), Pombo hizo unas declaraciones muy sustanciosas en torno al cristianismo. En su discurso defendía cómo el cristianismo debía volver “a encontrar su lugar en la vida de las personas”. Entendemos que está reclamando una fe socializada, una fe con obras, en la línea de isaiana y de Santiago, más que en culto; en una palabra: institucionalizada. Además, en la novela recoge la actuación de los Jesuitas en El Salvador, a juicio del novelista, “todo un ejemplo de solidaridad, una demostración de que el cristianismo debe y tiene que estar del lado de los marginados, de los pobres, de las víctimas”⁸². En la línea de la Teología de la Liberación. Según el escritor, la fe se expresa a través de las obras. Entendemos, por tanto, que Pombo está en el cristianismo; en concreto, en la línea del profeta Isaías, de la Carta de Santiago, como ha hemos dicho, y de Lutero. ¿De qué sirve, hermanos míos, que alguien diga: <<Tengo fe>>, si no tiene obras?” (St 2, 14).

En relación a Dios, Pombo también ha dejado una serie de huellas en el camino, como el hilo de Ariadna en el laberinto. Pombo se manifiesta dubitativo en torno a la existencia de un Dios personal: “[...] en el supuesto – indica el novelista– de que hubiese un Dios personal, que no es un supuesto fácil de aceptar...”; “no podemos saber nada de Dios⁸³. Sin embargo, en el año

⁷⁹ Revista *Sesenta y más*, o. c.. p.17c.

⁸⁰ Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una estética del cuidado”, en *Quimera*, nº 209 (diciembre 2001)16b.

⁸¹ Revista *Sesenta y más*, o. c.. p.17c.

⁸² Rodríguez E., “Los editores españoles premian *El cielo raso* de Álvaro Pombo”, diario *Elmundolibro.com*, viernes, 15 de marzo de 2002, URL:

<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/03/15/anticuario/1016139802.html>, consultado el 19-07-13.

⁸³ *Cerni.es*, nº 54 (enero 2012)32-33, URL:

2012, en otra entrevista de Sanye⁸⁴, sobre el mismo tema: Dios, su expresión era muy diferente. Confesaba que “hay un Ser para quien lo que hacemos tiene un significado y un valor”. ¿Dios? “Guste o disguste a los del <<pensamiento débil>>, a los agnósticos y a los relativistas, estamos siempre en presencia de Dios”⁸⁵. Por tanto, en el pensamiento de Álvaro Pombo un cambio de visión. ¿Es visible en la novela *Contra natura* este pensamiento que hemos tratado de recoger?

En relación con la figura de Jesús, Pombo vuelve a dejar sus perlas en la narración. En ella encontramos, por una parte, su *lado personal creyente*, confiesa la fe en Jesús. En la otra, Pombo expresa el lado oscuro de esa creencia rayando con cierto gnosticismo. Y una tercera, en la que surge el Pombo más anticlerical. Tomando el primer caso, el instrumento de esa confesión es Paco Allende. La confesión de ésta casi se parece a la confesión petrina y del centurión ante la cruz de Jesús. Y lo hace en una estructura dual: a) fe: “Yo sigo teniendo fe en Jesucristo”; b) “Estoy muy alejado de la Iglesia católica...” (p.357). A la reiteración de Durán de que él, Allende, es cristiano, Paco responde y confiesa en otra estructura dual: a) “Soy cristiano”; b) “Y maricón” (p. 357). Ante el dolor de Durán a la muerte de su madre, Allende, en una introspección de conciencia, echa mano de la palabra *kénosis*, abajamiento. En un tono rayando la irreverencia, ve ese abajamiento en la figura de Jesús, el Cristo Jesús, “el gran cagado de Dios” (p.36

La fe del novelista es manifiesta en el tema escatológico de la resurrección de los muertos. Pombo se introduce en el campo de la escatología. El mensaje que ofrece no solo es consolador, sino también lleno de esperanza. Ante la nada del pensamiento débil, de los maestros de la sospecha y del nihilismo (Nietzsche, Freud), dada su convicción de que la idea de Dios es un pretexto interesado para engañar a la gente, Pombo argumenta, a través de Allende, y saca su lado creyente aunque disfrazado. Viene a decir que la respuesta de la fe religiosa llena ese vacío tan grande que experimentan las personas ante el fenómeno de la muerte, vacío que ni siquiera la reflexión filosófica llega a completar. En concreto, Pombo, a través de la dialéctica de Allende, hace saber a Durán que “la resurrección parece ser la única respuesta posible a un destino como el de tu madre” (p.377); un destino trágico y sin sentido. Entendemos que Pombo está verbalizando los sentimientos que le invadieron ante la muerte de su madre. Cuando se enfrentó con la muerte de su madre, “[n]ecesité hincarle el diente a lo que hasta entonces creía que era un mito: la idea de la resurrección de los muertos”⁸⁶.

http://www.convenciondiscapacidad.es/Publicaciones_new/43_Entrevistos%20II.pdf, consultado 19-07-13

⁸⁴ Sanye, “La verdad es hoy un valor en baja”, Diario *La Gaceta*, 26/08/2012, p.4. Consultado el 16 de julio de 2013.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibid, o. c., p. 7.

Pombo expresa su fe en la línea paulina. La resurrección no es una metarreceta (1Cor 15, 15-18); es más. Y como lo es, Allende hace saber a Durán (p.377) que sin la resurrección “tu madre queda asumida para siempre en el absurdo de su muerte absurda” (p. 377). No a la banalidad de la muerte; no a la nada. La muerte desde Cristo es comprensible. “Los cristianos creemos, sabemos, que es verdad que Cristo nos resucitará a todos, nos exaltará por encima de todo”⁸⁷. Esa idea, como importante no solo como contenido teológico, sino como sustancia existencia, Allende vuelve a verbalizarla ante un Durán perplejo, confundido y confuso: “Tú sabes que los cristianos creen que Jesús, en su muerte, reúne todas las muertes de todas las víctimas inocentes” (p.378). Jesús da sentido a cualquier muerte. Pombo verbaliza, a través de Allende, esa línea de la escatología actual en la que nada se pierde. La esperanza cristiana asegura que Dios logra la plenitud no solo de la creación, sino también de cada uno de los hombres, a pesar de la contingencia y fragilidad de cada una de las criaturas. Allende (Pombo) aporta consuelo y confianza a Durán, aspectos que alentaban a las primeras generaciones de cristianos. En el fondo de la conciencia de Allende (Pombo) surge el dilema de la fe. Y en su respuesta contrasta la fe religiosa que le enseñaron, con unas expectativas de futuro, la “tensión consoladora” (Alviar). Es decir, “una historia llevada por Alguien hacia un Dónde” (Alviar)⁸⁸ en la que hay un sentido y un valor. En concreto, la plenitud, frente a la nada, promulgada por fatalistas. Frente al discurso de orfandad, de destino incierto, defendido por aquellos, el mensaje cristiano, en el que está Allende (Pombo), es de destino cierto⁸⁹. De confianza y de consuelo, intención del discurso de Allende a su amigo Durán.

Entendemos que en las respuestas de Pombo, Allende, etc., hay un planteamiento por el sentido de la vida, de sus vidas. Y Pombo va más allá. En línea heideggerdiana, el novelista no solo expresa su fe religiosa, sino también está preguntado por el sentido y fin del ser. No a la nada, sí al sentido, sí a la esperanza⁹⁰.

La fe en Dios también es manifiesta a través de ciertas expresiones. Por ejemplo. Pombo ha pasado de creer, como Sartre, que el hombre es una

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Alviar, J. J., *Escatología. Balance y perspectivas*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2001, p.22.

⁸⁹ “Estamos ante una historia llevada por Alguien hacia un Dónde. Con esta visión rechazamos los cuadros sombríos de ateos y fatalistas, que dibujan al hombre como un huérfano de destino incierto. La esperanza cristiana proporciona una certeza, que no es comparable a las inciertas <<seguridades>> que el ser humano podría descubrir en el mundo, ni con las ambiguas <<incertidumbres>> que los pesimistas sugieren”, Alviar, o. c., pp. 22-23.

⁹⁰ “Esta intencionalidad configura gran parte de las consideraciones escatológicas del presente: procuran no ser elucubraciones teóricas o representaciones de la imaginación, o meras respuestas a preguntas curiosas sobre el futuro. Tratan más bien de ser reflexiones que puedan incidir seriamente en el planteamiento vital del cristiano, ayudándole a valorar su vida en la tierra y a conducirla adecuadamente”, Alviar, o. c., pp. 23-24.

pasión inútil, a creer que el hombre es *imago Dei* (p. 108)⁹¹. Así como el salmista proclama que orará “al Dio de mi vida” (Sal 42-43, 9) así también, Allende (Pombo) confiesa lo mismo: “Los cristianos dicen que el Dios cristiano es un Dios de la vida y que se injertan en Él todas las vidas” (p.378). Pombo confiesa la trascendencia, grandeza y misericordia de Dios. Pero Pombo, siguiendo una línea más antropológica que teológica, indica que esa intervención de Dios se hace siempre a través del hombre, su criatura. “La única conexión entre Dios y el mundo somos nosotros” (p. 111) confiesa Allende a Durán. Kierkegaard escribía que cuando amas a tu prójimo, al prójimo y al otro, amas a Dios, y amar a éste es amar a ese tú que se pone delante de ti en su necesidad. “Lo que haces con los seres humanos lo haces con Dios, y por eso Dios hace contigo lo que tú haces con los seres humanos”⁹². Lo que hace Allende con Durán, el ejercicio de amor, la gratuidad, se convierte en el verdadero signo de credibilidad para Durán, y para Pombo.

La fe de Álvaro Pombo tiene tintes caritativos. Hay que hablar de una ética del amor, ética emanada del mensaje de Jesús y su modo de obrar en la vida social. Esa fe viene a responder a una de las tres virtudes teológicas del cristianismo: Fe, Esperanza y Caridad. Y toma forma ante el otro, el rostro del otro (Lévinas) cuando se le ayuda; toma una relevancia importante en el pensamiento y, por consiguiente, en la narrativa de Pombo. La fe en Dios se expresa a través del rostro del otro, el prójimo necesitado. Y apoyado en el resumen de los mandamientos, Pombo, a través de Allende, expresa su concepción del amor a Dios sobre todas las cosas por medio del prójimo. Allende se decía que “amar al prójimo como a ti mismo era una estupenda idea”. Ahora el razonamiento de Allende (Pombo) se apoya en la 1 Carta de San Juan:

“Si alguno dice amo a Dios y aborrece a su hermano es un mentiroso; pues quien no ama a su hermano, a quien ve, no puede amar a Dios a quien no ve” (1Jn 4,20).

“Y Paco se preguntaba siempre cómo iba a amar él a un Dios al que no veía, si no amaba primero al prójimo, a quien veía” (p.194).

Desde esta perspectiva caritativa, la fe en Dios es expresada en el amor al otro. En los textos más antiguos del AT, es una ofensa a Dios ser indiferente u hostil al prójimo (Gn 3,12, 4,9ss). Este desamor, esa falta, la reflejó muy bien en el abad del cuento “Una acción de paz” (CsR)⁹³. No es ex-

⁹¹ Esta idea antropológica teológica Pombo la confesó en la entrevista que le hizo Sanye, fechada el 26-08-2012, “Dios creó, uno por uno, a todos los seres humanos que existen y han existido. No van a terminar. No pueden terminar”, en “La verdad es hoy un valor en baja”, diario La Gaceta, 2012, p. 8.

⁹² Tomamos la cita de Torralba, F., *Creyentes y no creyentes en tierra de nadie*, Madrid, Edi. PPC., 2013, p.296, nota nº 3.

⁹³ “Por amor de Dios, señor abad, que no tenemos dónde ir, y mi hermano no puede trabajar como los otros aunque quiera. No es por mala voluntad. Pero el abad nos dio la paz y nos echó de la abadía al

traño que Pombo diferencie bien entre el comportamiento de Allende y el de Salazar. El primero cree en Dios, por eso se abre al rostro del otro, Durán, cuando está en necesidad. La fe lleva a la acción, esperando. Y esa fe transformada en acción, convierte a Allende en un ser de confianza, creíble ante los ojos de Durán. Torralba viene a clarificar que la fe, la credibilidad, depende de un factor: “la pureza del amor”⁹⁴. Esa visibilización se hace en la generosidad, en la gratuidad, en el desinterés con que Paco, el exseminarista, actúa ante el desnortado y aturdido Durán. Por eso se convierte en una persona creíble. Sin embargo, Salazar, como es tibio ante la fe, también lo es cuando el otro le necesita y no le responde, ante los ojos de Durán, es una persona increíble, opaca. Como no cree, no cree tampoco en el otro, consecuentemente, no espera nada de él ni tampoco actúa en su favor. Por eso mismo, se condenan personajes como Salazar que se niegan a creer, en el otro y el Otro, amando más las tinieblas que la luz (Jn 3, 19). El fin de Salazar, el suicidio, es explícito. Toda

“[...] la vida de Salazar hasta la fecha ha sido un progresivo desligarse del mundo para poder controlarlo, para poder desactivar las penosas caídas, el dolor, la ansiedad, el amor. Salazar no cree, nunca ha creído, que el amor o el dolor desbrocen la selva de los sentimientos confusos o alcen el corazón más allá de sí mismo” (p.170).

El novelista también se vale de la simbología y de la naturaleza para expresar su fe. Es el Reino y es la fe en él. Pero el Reino está aquí; el cielo está aquí; como lo está el infierno. La luz es parte de ese Reino, de la plenitud en el mundo narrativo de Pombo. Y en ese Reino que está aquí abajo, el sol es un elemento que vincula. El Reino pombiano es la fe: ¿No eras tú la seguridad final?/Todo aquel cielo repleto de excepción”⁹⁵. En “Protocolos para la rehabilitación del firmamento”, Pombo hace una oración de petición al Señor, en ella le pide que nos alcance “Señor la exaltación de tu exaltación imantada”⁹⁶. Y Paco Allende, en medio de una naturaleza imantada por la luz, convertida en manifestación de una dimensión superior, trascendente, divina, expresa esa fe tan peculiar a través de esta introspección: “Allende pensaba que lo milagroso es existir, percibir la maravilla de la existencia existente en acto en aquel momento” (p.61). La naturaleza aparece ahora, bajo los ojos de Allende en signo de fe, arrastra a una experiencia alegre, desmesurada, religiosa. El Reino también es esto.

En ese Reino hemos dicho que brilla con una intensidad inusual el sol, sobre todo cuando une a personas afines. La plenitud en la perspectiva pom-

poco rato”, Cfr., Pombo A., *Cuentos reciclados*, Madrid, Edi. Anagrama (Narrativa hispánica), 1997, p. 31.

⁹⁴ Torralba, o. c., p. 296.

⁹⁵ Pombo, Á., *Protocolos*, o. c., n° 2119, vv. 7-8, p. 35.

⁹⁶ Ibid, o. c., p. 181.

biana se manifiesta a través de la luz, símbolo de divinidad. Pombo canta en su poesía el Reino, la presencia de Dios, a través de la luz, del sol.

“Era muy agradable estar con él –sintió Paco Allende–, el cielo era muy claro después de la lluvia y el frío y aguanieve de los días anteriores, resplandecía muy alto el intenso sol de febrero, de primeros de marzo, hacia la primavera, que parece deslumbrada en los ojos incandescente y frío e intensamente luminoso al medio día” (p.61).

En el fragmento se percibe una narrativa de la exaltación de la realidad bajo la mirada lírica que adopta algunas características divinas. Hay un simbolismo de la luz. El sol es la manifestación de lo divino, es la manifestación del bien, que ambos, Allende y Durán, propagarán. Por una parte, la luz solar adquiere un significado existencial. Allende irán convirtiéndose a partir de la segunda parte de la novela en la luz que alumbra poco a poco la vida oscura de Durán. Allende vendría a ser como una teofanía del bien. Para el cristianismo, la presencia de Dios (luz) en la vida del hombre es sobre todo una presencia tutelar. Análogamente, Allende también será una presencia tutelar en la vida de Durán. Allende se convierte en lámpara para Durán.

Y este es el Reino, el reino que aquí podemos posibilitar con nuestras acciones, porque el cristianismo es acción, es decir, la fe mueve a la acción esperando que llegue lo creído. Y para Pombo, ser cristiano, ser creyente, es sobre todo acción ante el otro, con el otro y por el otro. El otro Reino, el otro cielo, es solo misterio.

7.4.5.5. El tema de la homosexualidad en la novela.

La novela *Contra natura* tiene la temática homosexual como elemento estructurador de toda la narración. Tal es así que la novela descansa en dos personajes homosexuales símbolos de una generación, la generación de Pombo de 1939. *Contra natura* es una novela generacional y homosexual. Y en ella, Pombo presenta dos maneras muy diferentes de vivir esa forma de ser-en-el-mundo que ha tocado a los personajes: Salazar y Allende. Esa forma de ser puede vivirse integradamente, en la medida de las posibilidades de cada uno, o desintegradamente. En el primer caso estamos ante el personaje sustanciado, y en el segundo caso estamos ante el personaje desustanciado. Pombo ya lo advierte en el “Epílogo” de la novela: hay un claro interés, por mí parte, en denunciar la superficialidad ante la situación de muchos homosexuales hoy. Y para ello recurre a dos maneras de vivir la homosexualidad, diversificada en cuatro vertientes o ejemplos. La descripción de esos *modelos, modos de ser* y de actuar, amén de pensar, entendemos que Pombo persigue con ellos una enseñanza moral. Hay, por tanto, en la novela

una intención, por parte del novelista, didáctica, ética, estética, religiosa y también sociológica. *Contra natura* es literatura sapiencial, como indica el novelista, “una novela ejemplar” en el sentido más cervantino⁹⁷.

El ejemplo, παραδειγμα (Aristóteles), es siempre un modo de enseñar algo a alguien, pues en él se generaliza partiendo de lo particular. Por eso en retórica, arte de persuadir mediante el uso de recursos lingüísticos, es importante. En retórica, el ejemplo es un método inductivo que permite llegar a la formulación de una regla general⁹⁸. En la literatura medieval, el ejemplo, *exemplo*, es un “tipo de cuento o apólogo con función didáctico-moral”⁹⁹. En el caso de *Contra natura*, Pombo recurre al *ejemplo*, como en Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, para enseñar al lector a llevar una vida coherente con las características de cada uno. Y los ejemplos a los que recurre: Allende, Salazar, Garnacho y Durán, son presentados como modelos dignos de ser imitados (Allende y Durán), o indignos de serlo (Salazar y Garnacho). A la vez, Allende, y de alguna manera, Emilia también, es ejemplo a imitar por parte de Durán para vivir de una forma coherente y ordenada. Como se dice y hace en retórica, Pombo presenta al lector, de una forma clara y rotunda, unos elementos demostrativos de cómo entiende él la vivencia y expresión de la homosexualidad hoy en España.

7.4.5.5.1. Los personajes y la homosexualidad. Posturas.

La novela *Contra natura* gira en torno a dos varones: Allende y Salazar, ex seminaristas ellos, entrados en años, 65 años, Javier jubilado y rentista, Paco todavía trabaja como psicólogo en un colegio de Madrid. Uno aparece ante los ojos del lector como ejemplar, el otro, Salazar, como no ejemplar. La narración se centra y focaliza principalmente en el piso de Salazar, lugar en el que los protagonistas van a dar rienda suelta a sus pasiones y fantasías. Al binomio Allende-Salazar se unen una serie de jóvenes: Ramón Durán y Juanjo Garnacho, amén de Manuel, un joven de vida disipada. De una manera tangencial aparecen Emilia, amiga de Allende, y Sonia, la esposa de Garnacho.

Allende es un personaje sencillo, es un manso y humilde de corazón (Mt 5,8). La imagen que presenta el narrador de Allende es muy sencilla: de edad parecida a Salazar (64 años), aunque menos agraciado. De estatura baja y estaba gordito (p.31). Sin embargo es un personaje valeroso: era aten-

⁹⁷ Morán, D., “Álvaro Pombo afirma que <<Contra natura>> es una novela ejemplar”, diario ABC. Cultura, martes 20/12/2005, p. 58.

⁹⁸ Abbagnano, N., voces: “Ejemplo” y “Retórica”, en *Diccionario de Filosofía*, México, F.C.E., 1974, pp.376 y 995-996.

⁹⁹ Estébanez Calderón, D., voz: “Exemplo o enxiemplo”, en *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza editorial, 1996, p. 393.

to y afable (p.31). Un hombre diríamos virtuoso cuyo modo de vida descansa sobre placeres sencillos y valores morales como el amor, el servicio, la solidaridad con el otro. Toda su vida ha sido un aspirar a un modelo de perfección, a pesar de ser consciente de sus propias incoherencias, dudas e imperfecciones. Hay una frase que define de alguna manera su forma de estar ante la vida: “Lo irracional nos acaba avergonzando siempre” (p.39). Y hay un método de trabajo, apoyado en San Agustín, que hace suyo, a través del cual quiere que Ramón Durán alcance esa “eticidad gay”, promovida por el propio Pombo, y, a través de ella, la felicidad desde lo que él es. Allende recurre al método del santo obispo que consiste en ir de lo exterior a lo interior (*Noli foras ire*). No busques fuera de ti nada, todo está ahí, dentro. Es la idea que Allende quiere transmitir a Durán. Mira en ti, en tu conciencia, ahí tienes recursos suficientemente fuertes como para hacer frente a la realidad exterior. En ti está la dimensión cognoscitiva, la volitiva y la libérrima, dimensión espiritual que te permite ser, desde lo que eres. En el caso de Durán, ser homosexual.

El lector percibe a través de los efluvios de conciencia que es muy analítico. Se percibe como un ser deseoso, pero no se deja llevar por esos deseos. En las opciones que toma siempre predomina el bien (p.63).

Su postura ante la homosexualidad es abierta y de aceptación. Trata en todo momento de la narración de ser coherente con su forma de ser y procura actuar desde esa manera de ser sin ocultar nada. Siempre se ha guiado por el principio del deber. Allende, sin dejar de ser homosexual, siéndolo consciente y abiertamente, alcanza la dignidad del hombre que ama lo que ama. Esta es la gran enseñanza de Pombo al lector, y, también, al propio Durán. Paco Allende ha puesto en práctica el pensamiento sartreano que tanto defiende el novelista públicamente. Todo ser humano, en mayor o menor medida, tenemos suficiente “resquicios de libertad para liberarnos y ser responsables de nosotros mismos”¹⁰⁰. Hay por tanto, en la postura de Allende una filosofía de la libertad en la que cada uno es responsable de su vida. No hay que echar la culpa a nadie de lo que se es; al contrario, llegar a ser desde lo que uno es.

Por otra parte está Javier Salazar. Este personaje está definido por una frase muy elocuente: “Detestas lo que deseas porque detestas los propios deseos” (p. 62). Un ser que en el fondo de su conciencia, de su ser, no quiere, detesta ser homosexual. Ese deseo tan arraigado en sí, lo va dejando, como las piedras de Pulgarcito, en frases, acciones, a lo largo de toda la narración. La idea de Salazar de la homosexualidad es muy clara: “La homosexualidad, su teoría y sobre todo su práctica, conecta ontológicamente con la

¹⁰⁰ Manrique, W, “La condena de la homosexualidad a la Iglesia es frívola”, diario *El País, Cultura*, edición de 01-12-2005 [p.2]. La paginación encorchetada es nuestra. A partir de ahora, aparecerá como Manrique, 2005.

marginación y con la soledad y con la muerte y con las cárceles” (p. 531). Es decir, con el lado oscuro, necrófilo, del ser humano. Javier Salazar, ¿Pombo?, a tenor de cuanto se dice de la homosexualidad en la novela, es el personaje sabio que no quiere, y por tanto, vivir su homosexualidad con plenitud, como lo hace, a su manera, Paco Allende. Salazar es el hijo pródigo de Rilke, el personaje rilkeano que no quiere, que no desea ser amado. Pero ese deseo ha existido siempre en su conciencia. “No quise serlo nunca, y ahora menos todavía” (p.18).

El lector sabe, porque ha sido informado por el narrador omnisciente, que Salazar no se desconocía a sí mismo. “Había regresado a sí mismo muchas veces y había logrado, si no encontrar una verdad estabilizada por completo, sí una especie de mapa de sí mismo: disponía de un esquema de sí mismo por lados: así, un lado era gusto por la soledad, por su soledad, con sus largos paseos por los parques...” (p.13). Además de la soledad, amén del gusto por la lectura, aparecía en su vida un “entreverado tedio” (p.14). Esa soledad era momentáneamente vencida por compañía masculina, pero eso sí, “desvinculante”. Y la razón que se da Salazar era para “evitar el sufrimiento y el dolor” (p.14).

Javier Salazar es un personaje narcisista, “se gustaba a sí mismo” (p.23). No llega nunca a entender al otro. Y para destacar cómo es moralmente Salazar, Pombo recurre al pensamiento spinoziano de la sustancia. Como bien destaca el narrador, Salazar, ante el otro, “no te alegras de que él aumente y de que tú aumentes a la vez. Te alegras de aumentar cuando él disminuye” (p.24). La tesis espinosista es monista. La tesis de Salazar parece también que es monista, pero perversamente entendida. Porque en el pensamiento de Salazar, él es el centro —como Dios (sustancia) lo es en el pensamiento spinoziano— de todo y de todos. Si Dios es más cuando su atributo, el hombre, crece, en el pensamiento de Salazar, él es menos cuando el otro crece. O a la inversa, él es más cuando el otro decrece. Bajo el atributo de la belleza física, señuelo malvado, Salazar oculta una inmoralidad y una perversión inusitadas. Hay una egolatría patológica, pues esa imagen bella es anzuelo para atrapar a sus presas, imagen de ídolo que esconde una obsesión por sentirse necesitado, ensalzado y hasta idolatrado, como el bello ángel Luzbel. Su suicidio se da cuando deja de ser la sustancia, el centro, como Luzbel ante Jesús, de sus satélites personajes. Cuando Juanjo Garnacho le hace frente: No te necesito, el caos mental lleva a Salazar a la muerte. Por eso su homosexualidad es una dificultad para él. Salazar no crece a través de ese atributo de su ser, sino que decrece. A juicio de uno de los personajes, Salazar tiene el encanto de “lo reservado y suspendido y lo diabólico-kierkegaardiano” (p.102). Un perro de presa (p. 32) y “un animal cazador” (p.34). Un ser que maneja muy bien el aforismo de parecer y no ser, ser sin parecerlo.

Vemos, por otra parte, que en la novela, hay otros personajes que entran en relación con la homosexualidad. En el lado de la juventud están Ramón Durán y Juanjo Garnacho. Ambos son el símbolo del homosexual post-constitucional. Ramón Durán es el joven homosexual, de veintiocho años, que vive en libertad su orientación sexual sin problema alguno. En el personaje de Durán hay una clara aceptación, concienciación y expresión de la homosexualidad. Al principio de la novela aparece ante los ojos del lector y los del narrador, como un chaperero y barman de bar, con fácil palabra, pues hablar es pensar (p. 25) y dispuesto a ocupar cualquier cama, o abrir cualquier bregueta que tercié. Esa vacuidad y frivolidad con la que vive su homosexualidad será combatida por la ética de la responsabilidad de Allende.

Juanjo Garnacho es el símbolo del personaje acaballo entre la juventud-madurez, tiene unos 34 años, bisexual, casado y con una hija. Es decir, el varón que vive una doble vida. En la vida pública es heterosexual, en la vida de la tramoya, homoerótico. El ser que no le importa vivir de mantenido, gracias a su físico.

La novela está ambientada en el Madrid del año 2005. Un mundo muy diferente, libérrimo, sin marcas ni sambenitos, en donde la experiencia gay es visible y vivida sin resquemor alguno, salvo el propio, como en el caso de Salazar. La novela recoge cómo no hay prejuicios sociales. Allende es psicólogo en un Instituto y se le acepta tal cual es. Emilia viene a ser ese ejemplo de aceptación social¹⁰¹. La amiga de Allende resume su forma de ser ante sí y ante los demás en un aforismo de Spinoza: “Hay que obrar bien y estar alegres” (p.426). Emilia es ese personaje que se pone ante el otro y entiende su rostro (Lévinas); es un personaje libre, no libertino. Ya lo advierte a Durán: “Estamos en una comunidad muy pequeña de personas que quieren ser libres y que, para serlo, se apoyan unas en otras” (p.426). Emilia no mira el sexo, tampoco los otros accidentes, sino lo fundamental. Está acostumbrada a luchar desde el otro lado. Ser madre soltera y valiente ha ayudado a formarse una manera de ser libre, abierta, comprensiva, tolerante y preocupada y ocupada por el otro cuando barrunta necesidad. Jamás ha dado muestras de “resentimiento o de amargura” (p. 429). Emilia también responde a la filosofía de la libertad sartreana: El ser humano es responsable de todos sus actos. El pensamiento de Emilia se podría resumir en una fiel seguidora de la ética de Spinoza:

“Emilia se atenía ya en aquellos años difíciles a una severa y alegre ética intramundana que recordaba el mundo de Spinoza –el filósofo preferido de Emilia junto con Bergson y con Sartre– por su estricto atemimiento a lo que hay, a lo que es” (p.429).

¹⁰¹ Es filósofa y anda por los cincuenta y tres años. Trabaja en un Instituto. (p.429).

Esa forma de ser y de posicionarse en la vida y ante los demás, no solo lo aplicó con Durán, sino, anteriormente, con Allende. Emilia se dio cuenta de quién era y cómo era Allende: “No dudó nunca que fuera homosexual”. Aquí está la forma de ser ante el otro:

“Ni tampoco dudó nunca, a la hora de tratar la homosexualidad, del amor homosexual como una variante legítima del amor humano” (p.429).

En concreto, Allende aprendió de Emilia aceptación, comprensión, respeto, tolerancia, y tantos otros valores. Pero sobre todo, Emilia enseñó a Allende algo importante, el lema spinoziano: *bene agere ac laetari*. Esta máxima de Spinoza va más allá. En clave del narrador:

“[...] esta máxima incluía un severo control de las exámenes de conciencia y de los posibles sentimientos de culpabilidad: ambas cosas estaban desterradas por principio de una vida alegre y rectamente preocupada por hacer las cosas bien” (p.430)

Así pues, en la novela se menciona que los personajes han vivido con otros de su propio sexo. Allende con Joaquín y otros más. Durán con Juanjo Garnacho. Salazar con otros tantos, pero, lleno de miedo. Hace una confesión a Allende: “Tú has sido más promiscuo que yo, mucho más. Me consta que te lo montaste mejor desde un principio. No he tenido historias nunca que duraran más de dos días o tres, y siempre pagando, y muy pocas” (p. 527). Por tanto se puede inferir del comportamiento de todos los personajes, menos de Salazar, que hay una aceptación clara de la homosexualidad, tanto personal, como social. Ahora bien, ¿La postura personal del novelista, Pombo, es tan clara y abierta como lo hace con los personajes? ¿Es el personaje de Salazar el verdadero yo de Pombo? Veamos cuál es la postura del narrador ante la homosexualidad.

7.4.5.5.2. Pombo y la homosexualidad.

Contra natura es la respuesta del escritor Álvaro Pombo a la homosexualidad¹⁰². Pero habría que preguntarse: ¿Qué opinión tiene Pombo de la homosexualidad? ¿Cómo es recogida en la novela?

Los modelos, ejemplos, que se nos ponen en la novela pueden aportar alguna luz sobre la postura del novelista ante el fenómeno de la homosexualidad. El ejemplo es uno de los recursos posibles dentro de las técnicas de la

¹⁰² “Es una deliberada intención estilística. Hay una voluntad de presencia actual para darle más realismo y verosimilitud; que la gente reconozca el tiempo en que transcurre la historia, que la haga suya”, cfr., Manrique, 2005, o. c., p. [2].

persuasión (*persuasio*) en la retórica, sobre todo en una relación de comunicación en que una de las partes, aquí Pombo, trata de argumentar que la homosexualidad es lícita, frente a la otra parte, aquí, implícita, lectores y las posturas oficiales como son las de la Iglesia católica, que la considera ilícita. Y, por otra parte, trata de argumentar ante un sector de la comunidad gay cómo hay que orientar y vivir la homosexualidad para no caer en la trivialización, la vacuidad de las relaciones y del amor, así como evitar caer en los estereotipos folklóricos. Pombo es crítico con los ajenos y con los propios. Así que por unos es tratado de homófobo (Martínez Expósito, 2004), por otros, de transgresor.

La contestación afirmativa y defensiva es visible en la respuesta a los foráneos; en concreto, la más combativa va dirigida a la Iglesia jerárquica, tanto española como universal. Luego hay una mirada tenue a la sociedad. En la novela hay una clara intención social. Rodríguez González (2007)¹⁰³ se pregunta si hay una clara intencionalidad “¿política?” por parte del novelista, por la temática y el momento de la publicación de la novela, la Ley del matrimonio gay.

¿Cómo va contestando Pombo a las diversas instituciones sociales? La respuesta general a todos está recogida y contestada en el “Epílogo” de la novela. En ésta hay una clara intencionalidad por su parte. Pero Pombo no se queda en esa declaración de intenciones nada más; va mucho más lejos. Esa intención es extensiva a todo el orbe, como aclara en la entrevista que le hace W. Manrique (01-12-2006), recogida en el diario *El País*, en la que el novelista contesta con más amplitud y detalles:

*“La novela está escrita con la idea de contribuir a la discusión sobre este asunto de la homosexualidad. En este sentido la novela tiene una voluntad de actualidad”*¹⁰⁴.

Hay, por tanto, una clara intencionalidad política, social y cultural. Y ese mensaje va dirigido a todas las instituciones culturales de la sociedad. Hay un claro posicionamiento hacia la homosexualidad. En concreto, a favor de esa forma de vivir una vertiente de la sexualidad. Sin embargo la novela no se queda ahí. La narración tiene otra cara de contraste mucho más definida: La jerarquía de la Iglesia católica. En concreto, Pombo toma una posición clara, rotunda, combativa y defensiva, ante las posiciones oficiales y doctrinales, así como personales con los seminaristas, de la Iglesia católica. Pombo indica:

¹⁰³ Rodríguez González, F., *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol. I. Perspectivas gays*, Barcelona, Laertes, 2007, pp. 81-86.

¹⁰⁴ Manrique 2005, o. c. [p.1].

“Contra natura es una toma de posición respecto a las posiciones oficiales de la Iglesia católica española y a la Iglesia en general. La condena eclesiástica de la homosexualidad es frívola, al igual que la condena del Papa a los seminaristas homosexuales” (ibídem).

“Uso Contra natura como una especie de reclamo, puesto que los obispos están invocando la naturaleza y la ley natural todo el santo día, y es un grave error. El hombre tiene historia, espíritu y no naturaleza”¹⁰⁵.

El argumento aducido por Pombo, no solo es un dato sociológico, sino también, y recurriendo a la fenomenología sexual, antropológico: la homosexualidad es parte de la forma de ser del ser humano; luego ontológica, es un dato humano. Tiene, además, una dimensión filosófica, es decir, hay en su forma de expresión una espiritualidad y una dimensión trascendente: hay en ella una religiosidad, aun cuando no se les reconozca. Pombo es firme en su postura:

“[...] desde un punto de vista más profundo y más de interpretación del fenómeno de la relación de la homosexualidad, que es un dato humano, con la espiritualidad y con la religiosidad [propias]”¹⁰⁶.

Esa postura crítica con la jerarquía católica no significa que no sea crítico también con un sector gay muy concreto: los jóvenes homosexuales. En el “Epílogo” de la novela *Contra natura*, Pombo es claro y rotundo. La crítica recae en el sector de la juventud, la cual, a juicio de Pombo, está afectada por “un proceso trivializador”. Además de ese aspecto, Pombo ve algo más sustancial. La experiencia homosexual se ha intentado igualar (igualitarismo) por abajo, olvidando que esa experiencia es, “tanto numérica como cualitativamente, una experiencia rara”. Hay un tanto por ciento “muy reducido” de ciudadanos (p.560) que la practican. Hay, por tanto, en el seno de su propio pensamiento una crítica si *no a ser homosexual* (ontología), si a la forma de serlo (ética y sociología).

La experiencia homosexual en visión sociológica de Pombo tiene una doble vertiente. Por un lado es defendida ante foros universales; el dato homosexual es un dato empírico y observable, con unas características antropológicas, espirituales y hasta religiosas, en muchos casos, como lo manifiesta Allende. Por otro, la homosexualidad es de minorías, eso hace que tenga unas características propias dentro de los grupos sociales. Por eso la novela tiene una deliberada intención estilística. Salazar sería el estereotipo de vivir una homosexualidad negativa, sociológicamente encerrada, psicológica-

¹⁰⁵ Ibidem, o. c., [p.3].

¹⁰⁶ Ibidem, o. c., [p.1].

mente no asumida, éticamente inaceptable tal forma de actuar. Este aspecto de Salazar, vendría a corroborar la tesis de algunos críticos, como Martínez Expósito (2004), según la cual, Pombo no acaba de aceptar ser homosexual. Hay en su persona y en su prosa algo que la rechaza.

En *Contra natura* la lectura social de la homosexualidad que se hace es la siguiente. Pombo presenta cuatro *modelos* de personajes, cuatro *ejemplos* todos ellos varones, relacionados con la homosexualidad. Cuatro *formas* de vivir la sexualidad en su vertiente homoerótica en la España del siglo XXI. Las cuatro formas de vivirse, de vivir la homosexualidad y, también, de verla, desde el punto de vista del narrador, del lector e incluso del autor, Pombo, están confrontadas. Salazar y Allende representan y pertenecen a una generación preconstitucional, sin embargo, la forma de vivir esa dimensión sexual es muy diferente en uno y otro. Javier Salazar vive su sexualidad desde una dimensión cerrada, oscura, donde el disimulo es fundamental; una homosexualidad pre-gay. Como bien indica el novelista en el “Epílogo” de la novela, “autenticidad y realidad se presentaron siempre enfrentadas a irrealidad estética (gozo, felicidad) y superficialidad” (p.558), como es el caso de Salazar. Por la otra parte está Paco Allende, varón de sesenta y cuatro años, formado y exseminarista, como Salazar. Sin embargo, Allende no ha vivido en el armario, ni social ni del propio yo, sino que ha sabido adaptarse a las circunstancias. En palabras de Pombo, un ser abierto que ha sido director de su propia historia, viviendo su homosexualidad con plenitud.

La novela también tiene una lectura filosófica. Pombo, a través del *modus operandi* de los personajes, reflexiona sobre el ser hombre, aunque lo hace desde la vertiente homosexual. La literatura filosófica aporta modos de ser muy concretos. Las huellas de Kierkegaard en la novela son visibles, amén de la filosofía existencialista. Los modos de ser de Salazar y de Garnacho, de alguna manera, de Durán, responderían a una estancia cerrada en el estadio estético. Seres abiertos a nuevas sensaciones, deseos y estimulación placentera constantemente; cuando no la hay, se aburren. También podría hacerse una lectura de estos personajes desde la posición vitalista nietzscheana. Salazar se cree el superhombre, como se lo creará después, también, Juanjo Garnacho. Los dos se apoyan en sus fuerzas. El uno en la fuerza cultural que le da un aura diferente, como tío Eduardo (“Tío Eduardo”, *Relatos sobre la falta de sustancia*), y en la belleza. Se una la capacidad de la palabra. Seduce con ella, engañan por ella. Juanjo en el cuerpo: músculos, buen porte, guapo. Seduce lo exterior, nunca lo interior. Cuando esa *vis* desaparece, en el fondo de ser hay vacío. Y en concreto, Javier Salazar, y dentro de ese estadio estético, nietzscheano, es un ser ensimismado, encerrado, que vive y asocia homosexualidad a muerte, amén de ser incapaz de concebir el placer. Salazar, como estereotipo ligado a la muerte, termina en sus manos

trágicamente. Sin embargo, Allende termina en la vida, en el amor, con la posibilidad de construir una relación estable con Durán.

Un hombre sin sistema sexual es tan incomprensible como un hombre sin pensamiento. La sexualidad es todo nuestro ser decía Merleau Ponty (1975)¹⁰⁷. En los seres humanos, la sexualidad ha pasado de ser una manifestación puramente instintiva y procreadora a verse y vivirse con una serie de nuevos comportamientos. Desde una perspectiva antropológica, Pombo aporta al mundo de la antropología literaria y sexual otras formas de relación, diferentes, a las establecidas. Formas en las que el ser humano ha de conseguirse, su principal tarea existencial. Y desde esta perspectiva antropológica Pombo dibuja el perfil del hombre biofisiológicamente sexuado y del ser psicosexualmente sexuado. Además, Pombo, como buen fenomenólogo de la conciencia y de la conducta, destaca de una manera descarnada y transparente la conducta sexual, observable en toda la narración, amén de los sentimientos, los deseos y las fantasías, elementos fundamentales del ser psicológicosexual. Y, por otra parte, no le es ajeno a Pombo destacar muy claramente que la sexualidad tiene sus estadios evolutivos y manifestaciones, por tanto, es diferente en cada edad. Este aspecto del ser humano sexuado no se le escapa al novelista, marcando esa diferencia de estadio entre la expresión de la genitalidad en los jóvenes Durán y Garnacho y en el senecto Salazar.

El mensaje literario de Pombo, por tanto, es muy clarificador, desde el punto de vista antropológico. La sexualidad es más que reproducción; la sexualidad es una forma de comunicación entre los seres humanos; la sexualidad es placer; la sexualidad es amor; la sexualidad es apertura al otro, no una situación de encerramiento en el yo, como por ejemplo Salazar. Y la sexualidad es un camino para superar la soledad.

¿Qué novedades aporta Pombo en esta novela en relación con el tema y los trabajos anteriores? *Contra natura* es la prolongación de otra anterior: *Los delitos insignificantes* (1986). En esa novela Pombo se arriesgaba a flirtear entre César Quirós y Gonzalo Ortega en una relación compleja y traumática. Diecinueve años más tarde, *Contra natura* recoge el mismo argumento, con alguna variación, también en una serie de relaciones complejas y traumáticas. Los personajes no son dos, sino, ahora, cuatro, en oposición generacional: Javier-Paco/Juanjo-Ramón, y personal: Salazar /Allende, Durán/Garnacho. Si en *Los delitos insignificantes* hay personajes culpabilizados, como Ortega, que termina en la ruina, también en *Contra natura* hay personajes culpabilizados que viven su homosexualidad con daño propio: Salazar y Allende.

¹⁰⁷ Merleau Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Península, 1975.

Martínez Expósito (2004)¹⁰⁸ percibe la infelicidad de los personajes desde una triple perspectiva: ética, moral y espiritual. En esta novela hay un cambio acusado con respecto a la anterior. Desde la perspectiva ética, el personaje se caracteriza por el secreto con que lleva su homosexualidad. En *Contra natura* es cambio está en que los tres personajes: Allende, Durán y Garnacho, no llevan en secreto su homosexualidad; al contrario. Allende ha vivido con otros chicos, y gentes de su trabajo, como Emilia, sabe que es homosexual. Durán tampoco aparece con el secreto de la sexualidad. Garnacho guarda silencio ante su esposa, pero esa actitud no le impide tener una relación afectiva con Durán. Ni Allende, ni Durán ni Garnacho, relegan su sexualidad homoerótica a la interioridad por la fuerza, al contrario, la viven exteriorizándola y sin fuerza alguna. El único personaje que responde a la observación del profesor Martínez Expósito es Javier Salazar. Él si vive en el secreto su sexualidad y sus relaciones sexuales.

El segundo elemento de análisis en la postura de Pombo frente a novelas anteriores, como *Los delitos insignificantes*, es a nivela moral. Martínez Expósito indica que los personajes, en el fondo de sí mismos, “ven algo perverso, inadecuado o nocivo en su sexualidad” (2004)¹⁰⁹. En la novela *Contra natura* no hay tal percepción. Sin embargo hay una serie de matices que nos indican que todavía, en este aspecto, Pombo no ha cambiado tanto. Javier Salazar sí vive su sexualidad como algo perverso. De hecho la homosexualidad la asocia con la marginalidad y la muerte. Por eso le recuerda Allende que “Detestas lo que deseas porque detestas tus propios deseos”. Otro personajes que, en un momento de la novela, vive su forma de ser con culpa, es Durán. Asocia su ser así, su comportamiento, con la muerte de su madre. Sin embargo, Allende le hará ver que no hay causalidad.

Finalmente está la dimensión espiritual¹¹⁰; la sexualidad como fuente de felicidad o infelicidad. Lo mismo que en los anteriores aspectos. Los tres personajes: Allende, Durán y Garnacho, viven su orientación sexual, homosexual y bisexual, con más o menos satisfacción. El único que vive la homosexual como fuente de infelicidad es Salazar. Su pecado consiste en que no ha sido capaz de ser lo que es: homosexual, y ejercitarse como tal, como el resto, sino que, bajo la máscara de gustos refinados y delicados, amistades decorosas, etc., -como tío Eduardo (“Tío Eduardo”, *Relatos sobre la falta de sustancia*)- ha reprimido todo deseo que hubiera gustado dejar salir y disfrutar libremente. Pero no ha sido así. Más bien al contrario. Salazar ha recurrido a Demócrito (αταραξία) para alcanzar cierto sosiego e imperturbabilidad sobre las pasiones que proceden del otro. No sentir equivale a estar por encima de los demás. Allende claudicó; Carlos Mansilla también con él. Sin

¹⁰⁸ Martínez Expósito, o. c., p. 152.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

embargo, él no. Ni siquiera ante aquél almacenista que le llevo por la calle de la amargura (p.529). Toda su vida, hasta la fecha, “ha sido un progresivo desligarse del mundo para poder controlarlo, para poder desactivar las penosas caídas, el dolor, la ansiedad, el amor. Salazar no cree, nunca ha creído, que el amor o el dolor desbrocen la selva de los sentimientos confusos o alcen el corazón más allá de sí mismo” (p.170). Este es el gran fracaso de Salazar.

Por tanto, la postura de Pombo ante la homosexualidad todavía no es clara ni satisfactoria. Quedan en la narración y en los personajes elementos que denotan rechazo y aversión. Su postura en la novela queda lastrada por ciertos prejuicios sobre la sexualidad, y aquí coincidimos con Aliaga-Cortés (2000)¹¹¹. Esos prejuicios sexuales y sociales son visibles en el personaje de Juanjo Garnacho (p. 76).

7.4.5.6. Las fuerzas del bien y del mal en la novela.

Contra natura es una novela más, donde Pombo constata la realidad del mal en el mundo y en el ser humano. Ese mal estructural que envuelve al hombre en su devenir existencial (ontológico) y el mal que nace de su interior (moral), aportado después por él a la estructura que le rodea en su dimensión personal. Por una y otra razón, Pombo no solo da a conocer su preocupación por ese mal, sino que también se ocupa de él en sus novelas. Y *Contra natura* es un buen ejemplo de todo ello.

La experiencia personal de Pombo acerca del mal es destacable en varios momentos de su vida. “Tuve una mala pubertad, lo pasé fatal de los 14 a los 40 años” confiesa el autor en la entrevista que le hizo Inma Sanchís¹¹². “Era un triste con sentimiento de culpabilidad”; “tenía una conciencia empobrecida de mí mismo”; “la muerte de mi madre en 1989”¹¹³ etc. Pombo vive el mal en carne propia bajo la dimensión personal y lo vive bajo la dimensión social. Con todo ello, Pombo recuerda que la realidad del mal y del dolor, del sufrimiento y de la culpa, constituyen una realidad en el ser humano. Y Pombo, como otros muchos antes que él, Dostoievski, Tolstoi, indaga sobre el hombre en, diríamos, el hombre imaginario; hace una antropología literaria. Lo hace sobre el alma, su maldad, la crueldad, la perversión y la irracionalidad que tantas veces le pierden. Y, sobre todo, le preocupa la banalidad del mal, a lo Anna Arendt, en que se ha caído en nuestro tiempo, tanto en las relaciones personales como sociales. Y muy especialmente hoy, una de esas caras del mal es manifiesta en “la insensibilidad ante el dolor ajeno y las

¹¹¹ Aliaga, J. V.-Cortés, J. M. G., *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*, Madrid-Barcelona, Edi. Egalés, 2000, p.78. Ese

¹¹² Sanchís, 2001, p. 76 [p.27].

¹¹³ Ibidem.

trágicas consecuencias del pasar por el mundo resbalando por su superficie, sin sentirse nunca concernido por nada"¹¹⁴. Esta insensibilidad ante lo ajeno es recogida en la trama que nos ocupa. Cuando Ramón Durán es llamado por la policía porque su madre ha aparecido muerta, una vez en la comisaría, una agente, Marisa, hace lo posible para que el joven hable de su vida. Ramón habla de Salazar. La agente llama por teléfono a Salazar, indicando el motivo de su llamada y el estado en que está su conocido, Ramón. Salazar reacciona como sólo él sabe hacerlo: con afectación, doblez, distancia, hipocresía y despreocupación. La voz del narrador omnisciente lo dice todo:

"[...] declara hallarse desolado por la noticia, y también a punto de emprender esa misma tarde un viaje de negocios que no puede posponer de ninguna manera" (p.346).

Esa postura banal ante el mal ajeno no deja indiferente a la agente, que percibe, según indica el narrador, una "voz fría y tranquila" (p. 346), aspectos que sorprenden a la propia agente. En *Contra natura* nos encontramos con un personaje malévolo; es la figura del mal por su comportamiento demoníaco.

Pombo ya había afrontado este tema de la banalidad del mal anteriormente en la novela *Donde las mujeres*. Lo había hecho a través del padre encantador y atento, a través de tía Lucía divertida y fascinante. Sin embargo, resaltaba que debajo de esa capa de apariencia se perpetraban cosas espantosas. Y ahora lo hace en esta novela bajo el manto de Javier Salazar o el joven y diabólico Juanjo Garnacho, la encarnación pura del mal.

Contra natura es una novela de opciones morales, en la que Pombo apuesta por la dignidad de la persona en toda la novela. La indagación de Pombo, en todo momento, es en el hombre y sus pasiones y apunta a develar la realidad del mal que hay en él. Y por eso deja de lado toda espiritualidad endulcorada¹¹⁵ y optimista para poner al descubierto, al desnudo, el mal que hay en sus instintos y deseos. Subraya a través de las introspecciones y análisis de la conciencia de los personajes que el hombre puede preferir perfectamente la destrucción y la deliberada voluntad de hacer el mal. Pombo, diríamos, se empeña en hacer ver a todo lector la innegable presencia de lo demoníaco en la vida humana. ¿Sabe usted quién es el diablo?, pregunta el príncipe Mishkin a sus contertulios en una significativa discusión. Para contestar después:

¹¹⁴ Franco, F., "Álvaro Pombo: Hemos perdido a Dios, la fe y el sentido del bien y del mal", en *farodevigo.es*, edición del jueves 09 de febrero de 2012.

¹¹⁵ El crítico Valls ha calificado la novela como "valiente y arriesgada", en "Linces y topos", o. c., p. 90

“El diablo, en realidad, es un grande y terrible espíritu; carece de cola, cuernos, pies”¹¹⁶.

El diablo ahora no lleva esos atributos dotados por muchos, sino que los atributos de ese ser malvado son la corrupción y el instinto de destrucción, que inclina al hombre a los mayores desórdenes y excesos. Incluso a presentarse bajo la apariencia de ser lo que no es. Este aspecto de lo diabólico lo encontramos en Javier Salazar apenas haber conocido a Ramón Durán en la Plaza de España de Madrid. En la conversación entre los dos emerge un ideal gay: la pareja. El adulto responde al joven que dada la edad, 66 años, ya no puede proyectar parejas, “sería una desahogo sentimental pavisoso, pero simpático” indica. Pero añade algo:

“[...] y yo ya no deseo ser simpático, ni deseo ser tratado con cariño, ni por ti ni por nadie. He regresado a la bonita inmadurez, ahora soy de verdad el hijo pródigo de Rilke” (p.18).

Pensamos con palabras, nos interpretamos mediante palabras y por ellas y con ellas nos entendemos y malinterpretamos. Decimos lo que no sentimos y sentimos y no decimos lo que sentimos. Los deseos hablados, externalizados, hechos palabras de Salazar no se corresponden con la verdad interna. Esa palabra dulce, atractiva al oído, está llena de maldad. Tal es así que el narrador omnisciente, que lo conoce todo, añade con relación a los dos: “Por un instante resplandecieron, luciferinos, pura concupiscencia de los ojos el más joven, y el mayor, soberbia de la vida” (p.18). Más adelante, en el capítulo 12, al final, a ojos del joven Ramón Durán, Salazar aparece con un encanto muy especial: “lo reservado y lo suspendido y lo diabólico-kierkegaardiano” (p.102).

Tres conceptos que definen con precisión a este hombre llamado Javier Salazar, uno de los personajes tipo del mal humano. Como bien deja notar el seráfico Aliosha, en relación con su familia, el hombre es perverso y malvado, su mundo no está sujeto a la armonía ni a la racionalidad, sino que contiene la triste presencia de lo demoníaco.

El mal que aparece en la novela no se reduce a la debilidad y fragilidad del hombre, sino a su propensión e inclinación de éste a ceder ante la tentación seductora y los deseos apremiantes que toda tentación suscita. En esta línea, Pombo traza dos vertientes, dos alternativas, de ser humano muy clarificadoras entorno a las opciones vitales ante la tentación a través de los personajes: Javier Salazar y Paco Allende, Juanjo Garnacho y Ramón Durán. Los mundos de Salazar y Garnacho, hombres estéticos, están dominados por una positiva voluntad de mal. El mundo de Allende, hombre ético, y

¹¹⁶ Dostoievski, *El príncipe idiota*, Barcelona, Edi. Sopena, 1947, II tomo, p. 47.

conforme va desarrollándose la narración, Durán también, está dominado por una positiva voluntad de bien. La tentación de mal, Allende y Durán la vencen por la voluntad de bien. La tentación de mal, Salazar y Garnacho la ejercen por la voluntad de placer. El primero, Allende, lo hace con el dominio de su educada voluntad de *hacer lo adecuado*, lo adecuado que lleve consigo el bien. El segundo, Durán, con la ayuda de Allende, hombre experimentado, tanto en lo personal como en su dimensión profesional. A partir de la segunda parte de la novela, capítulos 33, 34 y 35, el lector ve a un Allende y un Durán luchar entre dejar el hombre viejo paulino por el hombre nuevo, renovado y redimido. Durán lucha entre la opción de la antigua vida nihilista y la nueva vida que ofrece Allende, llena de contenido y de sustancia. Allende lo deja bien claro:

“Me gustaría verte haciendo algo que te beneficiase, que te sacase de esa existencia cutre que llevas ahora” (p.372).

Tan fuerte es la lucha interior y tan poca seguridad hay de llegar al final de ese camino empedrado que el narrador omnisciente avisa al lector de lo que ocurre en la conciencia insegura de Ramón Durán. La escena es la siguiente. Ramón Durán ha llamado por teléfono a casa de Salazar. Éste coge el teléfono y conversa con Ramón. En la voz de Salazar hay guasa, cierta “ansiedad disfrazada de malhumor” y mucha insidia. Para dominar al pobre Ramón, Salazar recurre a un lenguaje erótico, de tal manera que esas palabras llenas de pasión y de recuerdo para Durán, enganchan “en el anzuelo delicioso de la voz amable, ligera, cálida” de Salazar. En esa situación de lucha, indica el narrador:

“Si ahora Durán colgara el teléfono, tendría alguna oportunidad de zafarse de Salazar y de Juanjo. Pero no cuelga el teléfono porque Salazar le paraliza. Salazar es un beleño, un veneno, un narcótico. Sólo el hecho de que estos primeros días de Madrid los esté pasando Durán en casa de Allende, mientras queda libre el piso de la profesora compañera de Allende, impide que Ramón Durán pida perdón ahora por su desagradable contestación y vuelva a casa de Salazar, a la viscosidad dulzona donde casi estaba acostumbrado a vivir con Salazar y con Juanjo” (p.382).

La seducción que ejerce la voz de Salazar es como el encanto de una cobra encandilando a su víctima que no se puede separar. Por otra parte, no es la voluntad de Durán la dueña de la situación, sino la situación de mudanza la que ejerce cortafuegos a los requerimientos del luciferino Salazar. Aquí actuará Allende, en la voluntad de Durán para que sea dueño y conductor de su propia vida. De ahí el mensaje de la cita anterior: verte hacer algo que te beneficiase.

En el caso de Paco es diferente. Allende y Durán, pasados los días luctuosos, de trámites institucionales, etc., ahora, en el luto y el hacerse cargo de la vida, los dos afrontan el futuro de uno de ellos: Durán. Éste insinúa vivir con él en Madrid. Allende aceptaría de buena gana, sobre todo porque Ramón es un estímulo erótico muy potente. Sin embargo, Paco Allende no se deja llevar de la sensualidad ni de sus deseos de consecución eróticos, *principio del placer*, sino por el *principio del deber*¹¹⁷. En la conciencia de Allende surge un pensamiento:

“De guiarse por este amor cuyo objeto es primariamente una imagen, el resultado será, con suerte, un buen polvo, y sin suerte, un ejemplo de la tantalizante distancia que separa la realidad del deseo. Los años han acostumbrado a Allende a retardar la satisfacción del deseo, a posponer el logro en aras de una satisfacción del deseo, a posponer el logro en aras de una satisfacción mayor en el futuro. También le han enseñado a aceptar el no-logro: la insatisfacción erótica no es ya dramática o trágica” (p.373).

Se percibe, por tanto, que para los héroes de Pombo, en esta novela, la conciencia del bien y la acción perversa son simultáneas. Conocen en mayor o menor grado lo ideal, sin embargo, ese conocimiento no les incapacita para hacer el mal, sino que incluso acrecienta la tentación y actúa a modo de instigación. La escena entre Durán y Garnacho confirma cuanto decimos. Por una parte, Durán atisbando el peligro de caer en lo mismo de antaño huye de Juanjo. Sin embargo, el deseo es traicionero y se vuelve en contra de él. En su conciencia hay ambivalencia entre el dejar y entregarse al fuerte deseo del placer.

“Durán se da la vuelta y, sin despedirse, se encamina Ginzo de Limia arriba, hacia el piso, todavía vacío, de Allende a estas horas. No desea realmente irse: desea que Juanjo le abraza, desea el enterneamiento dulzón, ferviente, del Juanjo que amaba y que por un instante ama todavía, pero está decidido a no volverse si Juanjo no le llama. Está empalmaa y sabe que Juanjo lo sabe. Si Juanjo no le llama, no volverá la cabeza. Juanjo ahora se le viene encima, le pasa la mano por el hombro y le habla al oído” (p.386).

A Durán le ocurre lo mismo que al *hombre del subsuelo* de Dostoievski, que “cuanto más clara conciencia tenía del bien y de todo eso de lo bueno,

¹¹⁷ Esta respuesta contrasta con la de Salazar en el capítulo 36 (pp.380ss). Allende se guía por el principio del deber, Salazar por el principio del placer freudiano. Dos posturas totalmente opuestas ante los demás. Veámoslo. Ramón Durán ha llamado a casa de Salazar. Éste habla con Ramón. Después se pone al teléfono Juanjo, que entre palabra cariñosa, te quiero, quiero verte, etc., le sonsaca dónde vive. Ramón Durán confiesa que con Paco Allende. La respuesta de Salazar es cruda y genital: “Está con Paco Allende, ahí está. ¡Acabáramos! ¡Bujarra de mierda, pregúntale [le dice a Juanjo Garnacho] si follan, la puta mosca muerta, ya podrá sacar tajada ahora!”, Pombo, 2005a, p. 383.

más grande era [la] caída en el fango”¹¹⁸. El bien el mal se entremezclan, demoníaca y angelicalmente. Pombo parece resaltar con esa ambivalencia conductual que el mundo del hombre no está sujeto a la armonía, de ahí que diga, apoyándose en Ortega, que “el hombre no tiene naturaleza, sino historia”¹¹⁹, y a la racionalidad. Sus acciones están gobernadas muchas veces por el capricho y por la carencia de criterios racionales. La realidad del mal en el hombre es algo muchos más potente e imponente. Como indica Pareyson, “es fruto de una fuerza vigorosa y robusta: la presencia eficaz de lo demoníaco y la resuelta voluntad de lo arbitrario”¹²⁰. Voluntad y libertad aunadas, muchas veces, con la complacencia en el acto humano de donde brota el mal. Ésto es lo que recoge la narrativa pombiana. A través de sus personajes, y sus conciencias, se percibe, en ellos a través de ellas, una gama de matices que se extienden desde los personajes innobles y abyectos: Salazar, Garnacho (CN), Leopoldo de la Cuesta (CR), que hallan un vil placer en su degradación: abyección, coprofilia, etc., hasta los personajes más nobles, grandiosos y superiores, como Paco Allende (CN), María (MPI) o Gabriel Arintero (CR), que hallan una satisfacción y bienestar en el darse al otro, en hacer el bien.

7.4.5.7. Pombo y la abyección.

La presencia de la abyección instaaura la modernidad en la literatura. La escritura transgresiva aparece por primera vez con Baudelaire y *Las flores del Mal* (1857). La abyección y sus manifestaciones, a través de lo grotesco, lo siniestro, lo perverso o lo escatológico, se ha convertido en lugar común dentro de la producción literaria a partir de la llamada modernidad. Desde ese momento, la literatura se llena de temas demoníacos, marginales y abyectos. Bravo así lo percibe y lo expresa en su trabajo *Ironía de la literatura* (1993), en el que afirma:

“La modernidad va a asumir el cuerpo como lenguaje y, al hacerlo, explora las posibilidades expresivas de lo abyecto, la fuerza de sus negatividad; e introduce en la esfera de lo estético la expresión de lo feo”¹²¹.

¹¹⁸ Dostoievski, *Apuntes del subsuelo*, Alianza, p. 36. La cita la tomamos de Pareyson, L., *Dostoievski: Filosofía, novela y experiencia religiosa*, Madrid, Encuentro, 2008, p. 54, nota nº24. A partir de ahora aparecerá como Pareyson, 2008.

¹¹⁹ Conte, R., “El hombre no tiene naturaleza, sino historia”, en diario *El País*, edición del sábado día 10 de diciembre, de 2005.

¹²⁰ Cfr., Pareyson, 2008, p. 56.

¹²¹ Citado por Carrillo, G. I., “Lo real y su expresión abyecta en *La ciudad* de Julio Ramón Ribeyro”, en Cibra Nueva, Trujillo, 16 (julio-diciembre de 2002), 82.

Pombo recoge en su narrativa novelada, estudiada hasta ahora, la miseria humana como una instancia universal, proyectada de diferentes maneras. *Contra natura* es una de las novelas más célebres de Pombo. La novela explica las experiencias de dos varones maduros, acomodados, antiguos conocidos del seminario, en el mundo gay. Uno, Salazar, llegará casi hasta el inframundo por la deriva que toma su vida; el otro, Allende al mundo feliz a través de su ascesis llega al crecimiento ético. Para el primero, los valores sociales convencionales que han sostenido su vida, ahora, con la incursión en su vida de Juanjo Garnacho, pierden vigencia para ser sustituidos por sus opuestos. La vejez deja de ser el tiempo del sosiego, de la síntesis vital, de la gratuidad, y en su lugar, aparece la degradación física y espiritual. Es tal el grado de abyección que Salazar llega a perder su dignidad. A su lado, por otra parte, Juanjo llega a perder su condición de ser humano, animalizándose, y llegando a extremos de violencia y envilecimiento. Por el contrario, para el segundo, Allende, sus sesenta y cinco años se convierten en un momento nuevo de amar, de construirse como persona a través del descubrimiento del acariño hacia otro joven, Ramón Durán.

Como bien apunta Kristeva, el sentido de la abyección no está en:

“[...] la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia...”¹²².

La cita de Kristeva enumera la situación, los fenómenos que como estructura se encuentra en el relato pombiano. El maltrato de Salazar hacia los demás, el maltrato que propina Juanjo Garnacho a Salazar, lleno de violencia física y psicológica, que desemboca en la muerte trágica. La degradación física, local y moral de un Javier Salazar, cuando antes de conocer a Juanjo Garnacho era una persona limpia, educada y de trato formal. En la vida de Salazar entra a formar parte la bebida hasta llegar a la ebriedad, las sustancias alucinógenas, el sexo como objeto de consumo. Las diversas situaciones adversas que se presentan en el piso de Salazar van generando el proceso de deshumanización de dos de los personajes: Javier Salazar y Juanjo Garnacho. Esta deshumanización, animalización en algún caso, se pone de manifiesto no sólo a través de los malos tratos entre uno y otro, “como si Salazar y Juanjo –indica el narrador– fueran figuras goyescas, con los ojos vendados, que se atizan mamporros ciegamente en un juego cruel de la gallina ciega”, sino también en su metamorfosis física. Por ejemplo, Juanjo es contemplado como una figura,

¹²²Kristeva, J., *Poderes de la perversión*, Madrid, Siglo XXI, 2006, p.11. A partir de ahora aparecerá como Kristeva, 2006.

“[...] muy alta, engallada, diabólica. No parece del todo una criatura de carne y hueso sino una especie de ninot, un comparsero de un carnaval súbito, insonorizado, como en un duermevela” (p.535).

Y Paco Allende contempla a los dos personajes: Juanjo y Javier Salazar,

“Como si estos dos personajes, comparseros ambos, en cueros ambos, fueran a morderse las piernas y las pollas hasta sangrar. Lo cual sería delicioso si sólo fuera un juego, sólo un simulacro. Pero algo hay en esta habitación, esta noche, algo hay en los rostros de Salazar y de Juanjo, que destruye la confortable noción de simulacro, la pacífica noción de representación teatral. [...] Decía Mallarmé que la muerte es un riachuelo muy somero que se cruza a pie y las guijas ligeramente resbaladizas bajo el agua aleve brillan y rebrillan como peces de pronto, cantos rodados y peces rodados...” (pp. 535-536).

El sistema que alude Kristeva se ha trastocado sustancialmente en el núcleo doméstico de Salazar en envilecimiento, en abyección. El proceso de deshumanización de Juanjo Garnacho es tal que se puede establecer un paralelismo entre la ambición desmesurada y desmedida del joven Juanjo con su regresión hacia la animalidad. El deseo de bienestar en ese status de mantenido, de bienes temporales, ciega de tal modo al personaje que lo enajena, impidiéndole cualquier acto de racionalidad o de simple humanidad. La fuerza que motiva el mundo de lo abyecto es el mundo gay, sus contradicciones, las posibilidades o las limitaciones que el otorga en una gran ciudad como Madrid.

Podría decirse que con esta novela, *Contra natura*, Pombo introduce la provocación más agresiva en su narrativa a través de escenas, palabras, situaciones más heterodoxas. Ya lo había hecho, grosso modo, en *Los delitos insignificantes* (1986), pero no con la fuerza verbal y escénica como en la comentada. A través de las páginas de *Contra natura* se pone en escena un mundo abyecto; no un objeto, tampoco un pensamiento, sino “una torsión hecha de afectos y de pensamientos” donde lo excluido aparece como un fantasma, un “no objeto” (Kristeva)¹²³. Lo abyecto es un “objeto caído”, es radicalmente “un excluido”, un mundo que atrae hacia allí, “donde el sentido se desploma”¹²⁴.

En la novela encontramos un discurso orientado a seducir y a tergiversar la realidad. Es el terreno donde se hace presente la violencia —Juanjo Garnacho hacia Javier Salazar—, del erotismo entre todos los protagonistas,

¹²³ Kristeva, 2006, pp.7 y 8.

¹²⁴Ibid., o. c., p. 8.

y, finalmente, de la muerte trágica, en este caso, la muerte de Salazar, uno de los primeros protagonistas de la novela.

El texto se desarrolla en el límite que separa dos realidades: una fascinante, casi irreal, la otra, tangible, el mundo más real y duro. Este límite permite a sus personajes vivir y convivir, pero en sus fronteras corren el riesgo de ser aniquilados. En *Contra natura* los personajes se ven envueltos en círculos concéntricos de pasión, avaricia, lujuria y violencia cuyo eje central es el mítico pasado que acosa. Y en medio de todo ello, la transgresión.

Las actitudes trasgresoras de Javier Salazar, de Juanjo Garnacho, se dejan sentir desde el primer momento. Los juegos de palabras, las actitudes, la superposición de pensamientos en las escenas, amén de la constante reiteración de elementos, transportan al lector a un mundo diferente, pleno de oscilaciones y de seducciones. Por tanto, es necesario tomar en cuenta los aspectos oscuros del ser humano en la narrativa del siglo XXI, pues éstos son un retrato fidedigno y crudo de las carencias sociales a las que se enfrenta el hombre del siglo XXI. Pareyson, en su trabajo sobre Dostoievski¹²⁵, indica que el ser humano que “pretende afirmarse así mismo más allá de la ley moral”, su manera de actuar se expresa bien en un “instinto de destrucción”, bien en “el placer por la transgresión de la ley”¹²⁶. El sujeto que emerge de esta situación es un ser pervertido que “gusta hacer el mal”, no solo por “deliberada voluntad”, sino también “por el placer de la transgresión”¹²⁷.

Este aspecto de la transgresión de lo diferente es parte del proyecto de escritura de Pombo. La novela *Contra natura* se interna en mundos irreales, huidizos, ensimismados, donde el mal trasgrede toda lógica racional. Además, el lector percibe en ella cómo el tema de la homosexualidad se ha convertido en principio estructurador de la narración. Y en él está presente la transgresión de roles, como en trabajos anteriores. Pero es aquí donde se evidencia el punto más álgido de esa acción. La transgresión a lo no aceptado, a lo diferente, a lo prohibido, es verbalizado a través de uno de los transgresores de la novela: Javier Salazar, que habla así:

“[...] en mi conciencia, como en la de Jean Genet o en la de Sartre, la homosexualidad, su teoría y sobre todo su práctica, conecta ontológicamente con la marginación y con la soledad y con la muerte y con las cárceles. Ontológicamente significa, ab ovo: significa antes y después de toda aceptación jurídica o política o social. Nadie nos librará de nuestra esencial conexión con la marginación, con el fracaso y con la muerte. La mayor parte de la gracia que aún tenemos los maricas, antes que la trivialidad y la normalidad nos conviertan en simples consumidores pancistas españoles, mariquitas per cápita que contribuyen con normalidad e incluso con un muy buen talante anual a los gastos de la hacienda pública, antes y después con los comemierdas que siempre he-

¹²⁵Pareyson, 2008, p. 56.

¹²⁶ Ibid, o. c., p.76.

¹²⁷Ibidem.

mos envidiado y odiado nuestra conexión más pura es con el fracaso, con la marginación y con la muerte” (pp.532-531).

La vivencia de la orientación sexual de Salazar está relacionada con la muerte. Es decir, es un ser insustancial, su carencia es la negación de vivir su orientación sexual con plenitud, como lo hace su otro yo, Paco Allende. Según Pombo, este personaje vive su rol sexual a lo Thomas Mann, vinculado al espacio de la muerte. La voz enunciativa del hombre adulto, Salazar, pone en evidencia que las experiencias de antaño dolorosas han quedado guardadas en su *psiqué* tras las barreras defensivas de represiones que finalmente ceden y permiten que el horror retorne bajo la forma de lo siniestro y lo abyecto. Por lo tanto, Salazar vive un presente en el que se actualizan en forma constante la angustia infantil y la violación, lo cual desata la pulsión de muerte, que se impone en el desenlace de la novela: el suicidio. ¿Dónde radica esa pulsión hacia lo siniestro y lo abyecto?

El lector de *Contra natura* se enfrenta al monólogo interior y la narración exterior de un hombre, Javier Salazar, que evoca frecuentemente acontecimientos de su vida privada a la luz de un hecho horroroso sufrido en la infancia: una violación¹²⁸. El mundo construido por Pombo, en el texto narrativo, está compuesto por dos cronotopos: uno que coincide con el aquí y ahora de la enunciación y otro que ubica el enunciado en el espacio-tiempo de lo ocurrido, la niñez¹²⁹. Sin embargo, a lo largo de la novela ambos irán confundándose y llegarán a conformar una unidad en la conciencia del personaje, Salazar, proceso que revelará cómo los condicionamientos familiares, sociales y el ataque sexual sufrido han determinado la conformación de su identidad adulta. Salazar busca en el ayer un refugio y, sin darse cuenta, halla una prisión. Antes de entregarse a la muerte, ebrio de alcohol, confiesa a su amigo Allende, quien no le cree y le acusa de falso y de utilizar estrategias para salirse con la suya como siempre lo ha hecho.

“—A mi me violaron, ¿sabes eso?

“—¿Es eso lo que me vas a contar ahora? ¿Que te violaron? Ahora me resulta inverosímil. Siento una intensa sensación de falsedad aquí contigo. Tengo la impresión de que juegas conmigo, o peor aún: contigo juegas. ¿A dónde vas a parar? Creo que hablas por hablar” (p.527).

La iniciación sexual violenta de Salazar es la que ha determinado que su vida haya quedado anclada en aquél día, con aquellos mecánicos, tiempo, lugar y sujetos que fueron marco de su horror y condicionantes de su forma

¹²⁸ Cfr., Pombo, Á., *Contra natura*, 2005, pp. 188 y 189.

¹²⁹ “En aquel entonces, con quince años, Salazar...”, *ibid*, o. c., p.87.

de ser adulta. En concreto. El ingreso del joven Salazar en la adolescencia, su madurez sexual, provoca la aparición de lo siniestro en la conciencia del personaje Salazar. Según Freud, la represión convierte en angustia algunos impulsos emocionales, “entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de angustia sería precisamente lo siniestro...”. De esta manera, “lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (1997:24-98).

La abyección humana puede verse claramente plasmada entre las líneas de la historia como meros datos biográficos o números en fechas y estadísticas. En *Contra natura* la encontramos también en la degradación del espacio. Degradación implica inversión, es descenso hacia las zonas oscuras marginales. Esa abyección es perceptible a través de la presencia del desecho, de lo sucio. *Contra natura* está conformada como lugar donde habita la abyección. Y en la novela se encuentra un contraste significativo entre dentro y fuera, interior y exterior, naturaleza y la fealdad de algunos personajes de la novela. Ese dentro, interior, es visible a través de la degradación que sufre el espacio habitable de Javier Salazar. La miseria humana la encuentra el lector a través del interior, degradado, corrompido y malévolo, de otros dos personajes: Juanjo Garnacho y Javier Salazar.

El piso de Javier Salazar sufre una transformación, como lo hace su cuerpo y espiritualidad, y muestra en la segunda parte de la novela cómo se va degradando hasta llegar a lo escatológico. Si en la primera parte el piso es un lugar habitable, confortable, un *santa sanctorum* para Javier Salazar, donde reina el orden, la limpieza y la confortabilidad; la estética de lo bello. En la segunda parte hay muestras de un estado de abandono y de dejadez total, que expresa su estado espiritual de abandono y dejadez.

“La antes pulcra sala de estar está ahora sucia. Nadie ha venido por aquí en toda la semana. ¿No son ahora las vacaciones? Ahora son las vacaciones. La mujer que le cuidaba no ha venido por eso, porque son las vacaciones” (p.507).

“[Javier Salazar] ha ido a la habitación de Juanjo y [...] Todo lo que hay en ese cuarto, en su desorden, podría pertenecer a cualquier chico medio golfo de esa edad: las bragas gays, las camisetas sucias... Ah, la suciedad es casi el dato más resplandeciente de todo: resplandece la incuria como una flor rosa clara, fucsia sucia. No es una suciedad de mucho tiempo. Es el bozo de la incuria, el bozo de la mierda lo que brilla ahora aún” (p. 509).

La degradación, la podredumbre, la miseria humana como evidencia de la angustia y zozobra del momento presente ya se trabajaba desde los inicios del arte, en la etapa romántica. Ahora Pombo nos habla de este reflejo de la

realidad en la novela a través del cuerpo. Si la degradación del espacio ofrece en qué situación están algunos personajes, la degradación del cuerpo lo hacen mucho más.

“Yo soy el origen del mal, acaba de decirse Salazar a sí mismo, y el atardecer se encharca en el olor el whisky, en el sudor corporal, la suciedad” (p. 507).

Cuando Allende va en auxilio de Salazar, respuesta a la llamada telefónica de Javier, Paco Allende se encuentra con un amigo de antaño, con un aspecto deplorable:

“Le impresionó la suciedad de la sala, la delgadez, el desaliño del propio Salazar, sus lloriqueos [...] Da la impresión de estar enfermo. ¿Dónde está el Salazar de siempre?” (p.517).

Y la abyección también está en el lenguaje. Paco Allende está en el piso de Salazar. Éste, beodo, saca todo el veneno que guarda en su corazón de piedra, y le espeta al aturdido Allende:

“Ahora te quedarás a oírme fascinado por el color puro de la mierda, la pestilencia pura, heces inalcanzables, fruto bendito de mi vientre” (p.525).

La pobreza espiritual de Salazar supera a la corporal. Salazar debiera aprender a sobrellevar la crisis moral proveniente de un orgullo golpeado por un chulo. Pero no lo hace. Podría pensarse que no existe mejor manera de expresar la abyección humana que aquellas formas y tesituras estilísticas oscuras tan propias del romanticismo, como bien lo refleja Pombo.

También el narrador es recurrente en lo abyecto y escatológico. Se diría que se recrea en el lenguaje provocativo. El lector, a través del estilo indirecto libre, se introduce en las conciencias de los protagonistas a través de la voz del narrador, y las escenas son significativas.

“Desea Salazar que Juanjo vuelva a describir las posturas y los gestos amorosos de sus primeros encuentros amorosos con Durán. Es insaciable Salazar en esto: quiere saber quién se agachó primero, si se dieron mutuamente por el culo o sólo uno y quién, y cuánto duró la penetración y si sacó la polla excrementada, o no, del culo de Duran; jes fascinante –piensa Juanjo, fascinado– lo muy interesante que Salazar está en saber si la dura polla de Juanjo, al entrarle recto arriba a Durán, se le llenó de dulce mierda maloliente, y si la sacarla luego se la chupó con mierda y todo a Durán o si sólo Juanjo se la lavó en la ducha” (p.330).

La narración habla por sí sola. La enfermedad moral del senecto Salazar es manifiesta.

7.4.5.8. Relación poder/sometimiento en las relaciones personales.

Vivir es relacionarse. Merton ha titulado uno de sus libros con la frase: *Los hombres no son islas* (1998). En todos los procesos de relación se da, a su vez, el proceso de la comunicación. La comunicación es la base de las relaciones humanas. La comunicación tiene como fin crear vínculos, relacionar a las personas, establecer contacto entre ellas, crecer.

Desde esta perspectiva de la comunicación, otro aspecto a destacar en la novela *Contra natura*, generador de bien y mal, de bienestar o de malestar, es las relaciones personales. Aspecto complejo, pues el psiquiatra H. Stack Sullivan advierte que todo crecimiento y maduración personal, al igual que todo deterioro y regresión personal, pasa a través de nuestras relaciones con los demás¹³⁰. La relación con el otro se da en y desde el “encuentro” entre dos sujetos, un tú del que habla M. Buber y un yo. En el encuentro se da una revelación de dos existencias concretas, una comunión entre dos entidades diferentes y una comunicación entre dos sujetos, yo/tú, que se comparten en reciprocidad. Gabriel Marcel la denominó “comunión ontológica”. En ese encuentro el otro ya no es un cualquiera, un él, sino que se transforma, por la revelación, ante mí (yo) en un tú (Buber). En el encuentro, la ajeneidad se transforma en proximidad.

En el mundo de las relaciones personales de *Contra natura* hay de todo: Encuentros y desencuentros; distancia y proximidad; tiranía y libertad. Como bien deja claro Pombo, la novela está estructurada en dos polos muy definidos y muy contrastados. En uno se dan relaciones de encuentro, crecimiento personal y grupal, y en el otro, desencuentro, separación, incomunicación y manipulación de la persona, reducida a objeto, porque predomina el egoísmo. El centro de la relación narrativa del desencuentro y manipulaciones Javier Salazar, y entorno a él, a su sombra, pululan una serie de personajes en busca de sentido. Pombo hace un retrato, sociológico, psicológico y ético, de la homosexualidad masculina desde las relaciones personales. Estamos, una vez más, en otro documento de condición testimonial, a través del cual se percibe cierta necesidad, por parte del novelista, de ofrecer un retrato vivo de una realidad que está ahí, fuera, la homosexualidad.

En la era del vacío, la era del neo-narcisismo todo vale para conseguir unos fines. “Aparece un nuevo estadio del individualismo: el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con

¹³⁰ Tomamos la cita de Powell, J., *¿Por qué temo decirte quién soy? Sobre autoconocimiento, maduración personal y comunicación interpersonal*, Santander, Sal Terrae, 1989, p.33.

él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo”. Ese estadio se extiende hasta “un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales que coexistían aún con el reino glorioso del *homo economicus*, de la familia, de la revolución y del arte”¹³¹. En este marco individualista y neo-narcisista todo vale. Todo vale para Salazar con tal de conseguir sus propósitos. Las relaciones personales que se dan entre Salazar y los demás están mediatizadas por el yo narcisista de Salazar. “Se gustaba a sí mismo” (p.23) indica el narrador. Éste es un varón, todavía atractivo, de 64 años, que se ha retirado del mundanal ruido a su particular claustro: su elegante piso. Un lugar lleno de libros, figuras, etc.; una arcadia dónde es feliz a su manera. Un ser que no se le conoce amigos íntimos (p. 8), salvo alguna compañía masculina pasajera, sobre todo, “desvinculante”, para evitar, según él, sufrimiento y dolor (p.14). Esa tranquilidad personal y social, amén de esa soledad, es alterada por Ramón Durán, un chaval de veintiocho años, barman, que le complica la vida. Cuando tiene delante al chico, Salazar entiende que está ante otro igual que él, “una alma gemela” (p.11).

Salazar viene a representar al hombre de hoy. Éste vive más “exteriormente” que “interiormente”. A lo largo de sus relaciones se vuelca fuera de su interioridad, en lo estético, en lo aparente, en lugar de lo sólido, lo interior. En un momento dado de su relación con Durán, le indica: “tú dedícate a ser guapo”. El valor de Durán está en lo externo, en la belleza, en lugar de lo interno, como intentará hacerle ver Allende. Salazar, como indicaba Pascal, es un ser en “huida de sí mismo”. Su modo de ser, su estilo de vida es el de la diversión, palabra que, etimológicamente proviene de *di-vertere*, significa orientarse hacia otro lado, verter fuera de, derramarse hacia fuera. Salazar recurre a los viajes como signo de esa “huida” de sí mismo, así está al margen del trasfondo de su existencia, de la existencia del otro. Cuando la policía ha comunicado a Durán la muerte trágica de su madre, por indicción de Durán, llama a casa de Salazar. Éste, muy amablemente, muy de formas exquisitas, pero de pésimos sentimientos, contesta que está desolado, y “también a punto de emprender esa misma tarde un viaje de negocios que no puede posponer de ninguna manera” (p.346). Ante que afrontar una situación, implicarse en ella, estar al lado de ese tú en su necesidad, se disipa, se evade, se difumina y prefiere la acción transitiva a la inmanente.

Salazar es un narciso. Alguien lleno de miedo que no ha arriesgado nunca, “algo –en opinión de Pombo– que caracteriza a muchos homosexuales de cierta generación no solo en España”¹³². Ese neo-narcisismo, miedo y egolatría son llevadas a las relaciones que establece con el resto de los personajes. Salazar no provoca encuentros donde el otro pierda su característica de

¹³¹ Lipovetsky, o. c., p. 50.

¹³² Manrique, 2005, o. c., p.[2].

ser impersonal, sino que los favorece. Él no entra en el mundo de la realidad del otro, ni deja que ese tú entre en su realidad. Por tanto, en las relaciones que establece, favorece la separación, en lugar de la fusión, entre esos dos yoes. Más todavía. Salazar manipula de tal manera la interrelación que se provoca una asimetría. Cada una de esa conciencia no sigue siendo su propio e inconfundible yo.

Apenas se han conocido Durán y Salazar, ambos inician un viaje al norte de España. Para Durán, “hablar es pensar” (p.25), al hablar piensa y confiesa a Salazar tener miedo, terror, en los ambientes impersonales, cuartos oscuros, etc. (pp. 22-23). Durán comunica, se abre a Salazar, y verbaliza sus sentimientos. Comunica miedo, el cual es traducido por Salazar como angustia kieregaardiana. Durán habla desde la interioridad. También Salazar habla, pero no habla de sí, sino del otro, de lo otro; se apoya en Kierkegaard para evitar hacerlo de sí. La postura de Salazar es muy diferente a la de Durán. Mientras que él verbaliza ser, Salazar verbaliza racionalidad y cultura desde la exterioridad; inhibe su yo más profundo. Tal es así que el narrador indica que “Salazar se había embalado un poco porque se gustaba a sí mismo diciendo estas cosas” (p.23). Salazar centra la atención en su ego, por eso se olvida de la situación de Durán, lleno de miedo, angustiado. La referencialidad es él y no el otro. Se produce, por tanto, una situación palmaria de incomunicación entre los dos. Tal es así que el narrador subraya la estructura de incomunicación que se está dando entre personas que conviven juntas. “De pronto les separaba la confesada medrosidad de uno y la declarada falta de medrosidad del otro”(pp.23-24) confiesa. Este incidente norteño sirve a ambos, y también al lector, para descubrir varias cosas en la relación a los dos personajes. Que Durán es claro y sincero, que verbaliza sus sentimientos sin malicia o maldad ante un Salazar que aparece ante él como objeto de amor. Que habla de sujeto a sujeto. Que Durán comunica algo de su ser personal, arriesga airear parte de su ser íntimo, se hace vulnerable al otro. Sin embargo, en su menesterosidad, Durán dice algo más que algo de su persona. Hace saber a Salazar que vaya con claridad y no con doblez, que la amistad se centra en lo contrario de la doblez (p.28). Salazar, por su parte, se centra en la exterioridad: la cultura, un subterfugio para no acceder a su yo personal como ha hecho Durán. La cultura, en este caso, es una máscara para ocultar sus miedos y obsesiones. Salazar no puede contar a Durán lo que ni siquiera se atreve a contar a él mismo. En ese acto locutivo de comunicar, Salazar, a diferencia de Durán, miente al chico, no es sincero con él. Si comunicar etimológicamente significa el acto de compartir, Salazar no ha compartido con Durán algo tan común: el yo, cosa que sí ha hecho Durán. Luego hay un fraude en una de las partes. Salazar va a otra cosa que al yo. Por eso después, Salazar descubre que toda la fuerza corporal, ese erotismo que rezuma el cuerpo de Durán, se venía abajo ante la an-

gustia. Ese descubrimiento provoca en Salazar tal sensación de superioridad, en lugar de inspirarle compasión, que se agranda, crece, al ver a Durán menguado. Pero la conciencia muy frecuente-mente se vuelve contra uno. En el interior de la conciencia de Salazar surge como una voz que le indica:

"[...] que era desagradable y que no le situaba en el haz de amable luz con que gustaba contemplarse. No eres una buena persona. Eres desagradable. Desearías dominar a Ramón Durán. Tu deseo de dominarle es ahora mismo más fuerte que el deseo de amarle o de que él te ame. Y presientes que su fragilidad y, cada vez que presientes que tu ser aumenta y que el suyo disminuye, te alegras. No te alegras de que él aumente y de que tú aumentes a la vez. Te alegras de aumentar cuando él disminuye" (p.24).

Aquí está toda la clave de la comunicación y de la relación de Salazar: el deseo de dominar es mucho más grande que el deseo de amar. El deseo de amar lo ha intercambiado por el deseo de dominar. Por esta razón, sus relaciones son siempre tan asimétricas. El lector descubre desde ese momento que las relaciones establecidas por parte de Salazar son de dominio/sometimiento; señor/siervo, y desde esa atalaya sentimental, de señor, ser divino y superior, el superhombre nietzscheano, emerge en él una obsesiva necesidad de sentirse necesitado, adorado, valorado, ensalzado y hasta idolatrado.

En el capítulo dieciséis¹³³ de la novela, el foco de la narración se centra en el encuentro de Salazar, Garnacho y Durán en un restaurante madrileño. Después de las presentaciones, Salazar siente el efluvio del mal. Siente que puede manipular la relativa inocencia o la ingenuidad de Durán. Siente una fría voluntad de humillar a Durán. Como bien avisa el narrador, Salazar siente que ese "sentimiento es muy definido". A veces parece una simple gana de broma, de tomar el pelo al chico. Y otras veces parece pura malicia agresiva" (p.123). Pero Salazar va más lejos. Su pensamiento sobre las relaciones humanas que bien claro en este fragmento. Salazar piensa que:

"La única posesión que le puede divertir hoy en día es la propia de la esclavitud. La esclavitud es un proyecto feliz, una ocurrencia feliz. No hay que emplear tiempo o energía alguna en ser entendido o en ser amado o en ser obedecido: eres automáticamente obedecido porque eres el dueño de tu esclavo. Y

¹³³ Hay otros capítulos en que la disimetría es evidente. Salazar se muestra como dueño y señor de la situación. En el capítulo 24 (pp.173-178), la narración focaliza el día después de que Ramón Durán haya dejado la casa de Salazar. Durán vuelve a casa de Salazar lleno de remordimientos. Salazar se da cuenta. En lugar de ayudar a clarificar esos sentimientos, hace lo contrario de ayudar: Se deja llevar por una sensación agradable de placer dañino (p. 174). Salazar habla y lo hace recurriendo a la ética de Kant, a través de sus preguntas: "¿Qué puedes saber?", "¿Qué debo hacer?" (p.174). Y Salazar se recrea, entre el placer sádico y el morbo de la reacción de Durán, en un texto de Vivekananda para contestar a esas preguntas kantianas. No conforme con eso, Salazar echa mano de Plotino y su Uno (p.175). Luego recurre a Thomas Mann (p. 176). Salazar sigue con su mordacidad y con su mala leche; destila veneno ante el inseguro y dócil Durán (p.178). A través de toda esa escenificación, el fin de Salazar es someter al chico a su capricho. Su mal ha sido, el principio de autonomía.

dado que eres benévolo –Salazar será benévolo– el esclavo se sentirá feliz: ¿para qué quieren la libertad Durán o Juanjo?” (pp.123-124).

Las relaciones entre Allende y Durán son opuestas. La relación que se establece entre Durán y Allende es muy diferente a la anterior, desde el punto de vista de la comunicación. Como también lo son entre Allende y Salazar. Si la relación entre Durán y Salazar, Durán y Garnacho, Salazar y Garnacho está mediatizada por el principio del placer, sujeto (Salazar)-objetos de placer, el resto de los personajes, la relación entre Allende y Durán, Allende y otros, está potenciada por el principio del bien, del amor. Este tipo de relación se da en el plano entre sujeto-sujeto.

En el plano de la igualdad, el “encuentro” personal es visible en el primer encuentro entre los dos, Allende y Durán. El uno entra en el mundo de la realidad del otro. En ese encuentro, hay comunión y comunicación; dos existencias que se comunican una a la otra desde lo que son. Allende y Durán comunican parte de lo que sienten, les preocupa; parte de los que son(pp. 62-63).Se da una comunión de almas entre dos seres-en-el-mundo. Y desde esa situación de fusión, cada uno, a su forma y manera, se abre al otro en y desde su menesterosidad. Durán ofreciendo sencillez, simplicidad, humildad, credulidad. Allende se da cuenta de ello, “pensaba que era barato todo aquel mundo mental de Durán: una mezcla, como una papilla, de noticias periodísticas, sensacionalismo, milagrerías, credulidad: Es fácil detestar todo esto, pensó Allende” (p. 61). Sin embargo, su conciencia le hace reflexionar acerca de ese pensamiento descalificador, y con sencillez acoge al Durán que se le ha mostrado tal cual es (p.62). Allende, a su vez, aparece como dubitativo, inseguro, apocado. Los dos se han encontrado desde su singularidad, mismidad; ésto ha hecho que conectaran, se entendieran, se comunicaran desde la profundidad de sus yoes. Este aspecto es traducido en que de ese primer encuentro surgen otros más, porque los dos han experimentado en sus carnes la revelación de cada uno, la comprensión y la cogida. Por tanto, la experiencia del encuentro es positiva. Tal es así que Durán percibe en Allende un hombre bueno, un ser en el que “no hay voluntad de mal, no hay ninguna voluntad de hacer daño o de tomar la vida o a los demás en broma” (p.60), muy diferente a Salazar. De esa experiencia de encuentro, Durán ha aprendido algo importante: Que el “incipiente temor que siente ante Salazar, y ese temor, que empezó muy pronto, ha sido también determinante en su deseo de encontrarse con Allende” (p.60); después, entre el encuentro con Salazar y el encuentro con Allende, en el primero se sintió “extrañado”, incomprendido, con Allende, comprendido y hasta amado.

Ese encuentro que hubo entre los dos, se pone de manifiesto otra vez cuando Durán, poco después de haber muerto su madre, en Madrid, intenta

vivir con Allende en su casa. En ella, esa tarde, Durán se le ofrece: “¿No te gusto?” (p.404). Allende contesta con claridad, verdad y afecto: “Comprometerme ahora mismo contigo me encantaría, lo estoy deseando, me gusta tu compañía” (p.404), pero no es eso lo que busca Allende. No es el principio del placer su finalidad, sino lo contrario, el principio del deber, de hacer el bien al chico. “Con veintiocho años debes arreglártelas solo” (p.405). Pero hay más. Y Paco vuelve a transmitir verdad, afecto, respeto y deseos de lo mejor para Durán. Allende quiere hacer ver a Durán la diferencia que hay en la relación entre sujeto/sujeto, sujeto/objeto. Y se lo dice así de claro:

“Si te detienes por un instante a pensar en lo que ahora me ofreces, descubrirás el intenso temor que sientes a no ser capaz de ofrecer ninguna otra cosa excepto tu precioso cuerpo” (408).

La diferencia entre el mensaje de Allende y el de Salazar es enorme. El primero va al fondo de su ser: “tienes miedo” a no ser tú, por eso te apoyas en algo efímero: Tu cuerpo. El segundo va a la forma: “Ocúpate en ser guapo” y deja todo lo demás. En el uno hay reconocimiento, en el otro, “extrañamiento”.

Durán ofrece a Allende su cuerpo, lo mejor de sí que ha dado a los demás. Quienes viven a merced del “principio del placer”, como Salazar, ese objeto bello lo aceptan rápidamente porque provoca placer. Allende, por el contrario, sin rechazar, no se queda ahí. Durán se ha reducido a objeto, mientras que Allende quiere que él sea sujeto. El mensaje de Durán es materialista, el de Allende es axiológico. Durán está ofreciendo a Allende una pobre imagen de sí: No es más que un objeto de placer para otros. Imagen que Allende quiere vencer. Por eso, Allende le dice:

“Me ofreces la única cosa de la que te sientes seguro ahora mismo: tu maravilloso cuerpo joven y fuerte y fibroso y dorado, tan íntegro. De eso estás seguro y me lo regalas porque sabes que yo lo deseo, y que yo te desee te satisface, te llena de placer, te hace sentirte estupendo” (p.408).

El discurso de Paco Allende, sincero y abierto, no se queda en la exterioridad, discurso comparativo, sino va al interior: al ser. Y Allende indica que empiece por autoaceptarse, que goce de ser quien es, no solo de tener un cuerpo bello y atractivo, sino con él también. Todo su ser es lo importante, no sólo su cuerpo ¿Hay en el mensaje de Durán un rechazo a su forma de ser? El mensaje de Allende es clarificador porque pide a Durán:

“Pero yo deseo, sin negar tu encanto físico, yo deseo de todo corazón que puedas ofrecerme algo más, más adelante. Si nos acostamos esta noche no habría diferencia entre ninguna entre Salazar y yo, entre Juanjo y yo. Reproducire-

mos en esta casa, y entre tú y yo, las primitivas prácticas de seducción y entrega y seducción y abajamiento que tantísimo placer nos dan a todos. Ceder es maravilloso, entregarse es maravilloso [...] Yo deseo que veas ante ti ahora un opción de mejora moral, una opción de independencia” (p.408).

Uno de los regalos que Allende ofrece a Durán en ese discurso es el regalo de la verdad. Hay en su comunicación una invitación a erradicar los errores cometidos en el pasado. Allende ofrece integridad, que Durán sea sincero consigo mismo; está ofreciendo crecimiento.

También se dan relaciones de encuentro y crecimiento entre los personajes de Allende, Emilia y Durán. La relación que se establece entre ellos es desde la igualdad y la libertad, la verdad y la expresión de los sentimientos. El lema de Emilia es muy sencillo, pero muy claro: “Estamos moviéndonos en una comunidad muy pequeña de personas que quieren ser libres y que, para serlo, se apoyan unos en otros” (p.426). Personas que se aceptan a sí mismas, que son felices y alegres: “obrar bien y estar alegres” (p.426). El mensaje de Emilia es importante: primero habla de personas, seres que funcionan por sí mismos, autónomas. Segundo, “quieren”, en su hondo pensar y actuar domina la volición; hay en ellas una voluntad de libertad y de verdad¹³⁴. Tercero, uno no es libre al margen de los otros, sino con los otros, y, además, esperando el apoyo, el afecto, el reconocimiento y el respeto. Así se lo hace saber Emilia a Durán cuando éste le ha contado una parte de su historia. Emilia le contesta: “Me lo estás contando para desahogarte y para entenderte y para identificarte a ti mismo como un hombre libre” (p.426). Un mensaje que retroalimenta lo bueno que hay en el acto de contrición, dolor de corazón, de Durán. En la actitud de Emilia hay escucha: me lo cuentas para “desahogarte”, en las relaciones humanas es importante esta actitud. La verdad nos hace libres.

Las relaciones entre Durán y Garnacho, Salazar y Garnacho, también son asimétricas; es decir, relaciones de dominio y sometimiento. Durán y Garnacho están unidos por el principio del placer; Salazar y Garnacho, también. El encuentro entre cada uno de ellos es desde la exterioridad, no desde la interioridad. El bien en todos ellos descansa en el placer que le proporciona el otro; el mal en el desprecio y rechazo de ese placer. En un principio Durán, Garnacho y Salazar, su relación está fundamentada en el placer actual, inmediato y sensible que cada uno proporciona a los otros. Ser felices consiste en otorgarse placer mutuo. La tragedia de todos ellos consiste en no

¹³⁴ “No es la soledad, sino la verdad, la que nos hará libres. Pero libres de un modo muy curioso y muy exigente: la verdad no nos permite elegir lo contrario de lo que es verdad. Yo no tengo libertad para decidir que dos más dos son cinco: En ese sentido, la verdad me libera y me preserva del error. Pero me obliga y me esclaviza a vivir acorde con la propia verdad”, Sanye, diario La Gaceta, o. c., p. [3].

poder salir del eros, no entendiendo el ágape. Por tanto, las relaciones humanas entre ellos consisten en el discurso de la superioridad del placer físico por encima del moral, acompañado por el principio del egoísmo: mi placer sobre todo.

¿Con qué haberes cuentan cada uno de ellos? Salazar con el dinero que puede comprar cualquier objeto que le proporcione placer. Garnacho y Durán, con la *juventud*, con el *cuerpo* (*vis* erótica) y con los *genitales*. En la relación que mantienen, cada uno recurre a esos elementos para conseguir sus fines. Esos tres elementos son la moneda de cambio en sus relaciones, de ahí la importancia y la presencia en la narración, constantemente estás desnudos, procurando e intercambiando placer genital. Y a través de esas monedas se instrumentalizan y someten. Salazar ofrece cobijo, estabilidad económica y placeres: ropa, comida en lujos restaurantes, viajes, vida disipada, a cambio de genitalidad. Garnacho acepta ese mercadeo y ofrece placer sensual y genital a cambio de imagen: buena ropa, vida holgada y ociosa, etc. En el capítulo quince (pp.117-120), Juanjo Garnacho va a la deriva. No estudia, le seduce la noche y empieza a escudarse en la mentira para hacer frente a su vida disipada y placentera (p.117). Se ha creado una imagen falsa de sí mismo. En esas circunstancias, Ramón Durán, aplicando el pensamiento de Pombo, intenta salvarlo por el amor, pero él no busca amor, existencia, sino busca otra cosa, lo encuentra en Salazar.

En el capítulo veintiocho de la narración, el sentido de la relación entre los tres queda bien claro. En relación al efecto que ejerce Salazar en la relación entre ellos es significativa:

“La voz sedosa de Salazar, su buen aspecto, su seguridad de hombre de mundo, tranquiliza a los chicos. Es como un encantamiento. Las palabras de Salazar funcionan como un ensalmo” (p.302).

Para Juanjo Garnacho, esas palabras, significan la verdad de su relación con él: falsedad en la relación e interés económico.

“En el fondo, ni siquiera Juanjo Garnacho desea lo que dice desea. También él dese ponerse los bóxer, darse una ducha y cenar una buena cena” (p.302).

Para Durán, las palabras de Salazar, significa mucho:

“La verdad es que no desea romper con Salazar ni con Juanjo. La verdad es que no dese marcharse a la calle él solo. Dese ceder. Y siente curiosidad. Y siente, cómo no, deseo de hacer el amor con Juanjo y dejarse querer por Salazar” (p.303).

Sin embargo, para Salazar, ese encuentro es interesante y fundamental. En él, el lector se entera de cuál es el verdadero sentido de estar con los chicos. Cuál es su relación con ellos.

“Salazar, por supuesto, tiene un plan: un diminuto plan que sería risible e incluso inocente si no fuera porque implica usar sectorialmente a los dos jóvenes. [...] Se siente director de escena. La posibilidad de dirigir una escena en la cual su papel es eróticamente reducido le llena de gozo más cuanto más tiempo pasa con los chicos (p.302).

Y como buen sujeto práctico, como el hombre de hoy, busca lo puntual, lo eminente, la búsqueda ansiosa del placer, lugar privilegiado en su vida,

“Lo que quiero lo quiero ahora. La fantasía es de ahora, ellos se cansarán después, yo también me cansaré después. Nada grave habrá sucedido” (p. 302).

Las relaciones humanas entre este triángulo está claras. Están fundamentadas en lo pragmático, nunca en lo humano. La existencia del otro para cada uno de ellos está en función del grado de placer que puede proporcionar. Y su estado de bienestar queda reducido a la capacidad de dar y recibir placer. Cuando lo pragmático domine la relación de unos y otros, Durán se echará atrás, se alejará de Garnacho. Cuando éste le plantee a Salazar la verdadera relación con él: dinero, bienestar, y Salazar sea remiso a dárselos, la relación se invierte. Garnacho domina y Salazar es dominado. Garnacho ocupa ahora el rol de verdugo y Salazar el papel de víctima. Cuando Salazar siente que ha perdido las riendas de ser dueño y señor de la situación, se arroja al vacío.

Pombo a través de este cuadro de relaciones refleja bien que el estado homosexual no es tan paradisiaco como se quiere pintar fuera. Lo mismo que Roig mostró que no todos los parques son un paraíso, Pombo también hace lo mismo con las relaciones humanas homosexuales. No todas son un paraíso. Aquí Pombo ha subrayado, clara y descarnadamente, como unos homosexuales recurren al sexo como un arma poderosa para humillar y destruir al otro. En este caso, el sexo hace a estos héroes pombianos peores, sin embargo, en los otros personajes, Pombo expresa cómo el amor, entendido y valorado como tal, es capaz de vivirse bajo los valores de entrega, reciprocidad, comprensión, respeto, valores que van más allá de lo puramente físico. Pombo ha hecho del sexo el protagonista secundario, quizá con la denuncia implícita de que se está dando una excesiva importancia al sexo, cuando en una relación humana hay otros aspectos importantes. Las relaciones humanas que descansan en el valor del otro como persona, cuando esto se da, hay encuentro, entrega y crecimiento. Ejemplos, Durán, Allende, son los homosexuales buenos, al lado de Emilia. Los que crecen, por el contrario, que esas

relaciones se basan y apoyan en lo físico, en lo genital, hay extrañamiento, ajeneidad, alienación y encerramiento del yo. Eso provoca desencuentro, alejamiento, angustia y malestar. Ejemplo, Salazar y Juanjo, los malos homosexuales, son condenados, el uno a la muerte, Garnacho, como Caín, a una vida errabunda en busca de su verdadero ser.

Y quizá sea ésta la lucha por la superficialidad denunciado por Pombo en el “Epílogo” y en los distintos foros. Una superficialidad que está en vivir la orientación sexual con dignidad, amando lo que hay que amar, relacionándose desde la libertad, la ética del deber y del ser, sin trivializar las relaciones humanas ni tampoco el amor. Entendemos que Pombo, como también lo hace su amigo Marina, está defendiendo como coherente y nada trivial una “vida afectiva construida sobre la sexualidad”. Es decir, “una sexualidad afectivamente vinculada”¹³⁵. El privarse del amor o vivirlo desfiguradamente, el no arriesgar ante el otro, o el vivir de una manera obscena la relación con el otro, eso sí es *contra natura* y lo que conduce a la insustancialidad.

7.4.5.9. El tema de la atención o la ética del cuidar.

La atención es otro de los temas presentes en la novela *Contra natura*. La atención, el cuidado, por otra parte, son un tema que ha preocupado y ocupado al ser humano. Las sociedades se han esforzado en aportar apoyo y consuelo a los necesitados de ellos, enfermos, moribundos y toda persona en necesidad. La necesidad de expresar el dolor causado por una pérdida de un ser querido es reconocida por la mayor parte de las sociedades, si bien las formas varían de una cultura a otra. Por consiguiente, tanto la literatura como la filosofía, teología, psicología y medicina se han hecho eco de todo ello y se han convertido en tema de reflexión. Goethe incluye en su famoso *Faust* el tema, en donde el Dr. Fausto, comprometido con la búsqueda de la razón de la ciencia, también quiere ser cuidado-libre, libre de las ansiedades y perturbadoras ansiedades de cuidar. El cuidar se convierte en una posible llave de la salvación moral como lo era para Fausto. Kierkegaard también se preocupó y ocupó de esta situación humana. Introdujo el concepto de “preocupación” como elemento importante para la comprensión de la vida humana. Así pues, la pre-ocupación por el otro vulnerable constituye la fuerza del cuidar. Cuidar a alguien, el cuidado de alguien, no sólo es ocuparse de él, sino pensar en él, anticipar sus necesidades, prever sus insuficiencias. De alguna manera, la etimología de la palabra “cuidar” ya anticipa algo.

La palabra “cuidar”, en el Diccionario de la RAE (1992) procede del latín *cogitare* cuyo significado es pensar. En la primera acepción, cuidar indi-

¹³⁵ En “Álvaro Pombo y José Antonio Marina, sobremesa en Las Jaras”, en *El Cultural*, 02/01/2003, p. 4.

ca: “poner diligencia, atención y solicitud en la ejecución de una cosa” (RAE, 1992, I, p.622). Según esto, no basta con hacer algo, sino que hay que “saber” lo que se hace, al menos desde el punto de vista de la significación, para hacerlo con realidad y calidad. Cuidar, por tanto, encierra en sí un significado de pensamiento, de reflexión y de destreza, de hacer algo con cierta técnica.

El cuidado implica un modo de saber hacer que se incorpora en el sí mismo cualitativo del sujeto cuidador, dando forma al mundo de sus experiencias. No es posible cuidar algo o de alguien sin saber lo que se hace con ellos. No saber lo que se hace significa una forma de descuido. El cuidar no es un acto puntual, sino una acción que se desarrolla en el tiempo. El cuidar requiere tiempo y se expresa en el tiempo a través de una sucesión de actos sucesivos.

¿Qué aporta Álvaro Pombo al mundo de los cuidados humanos? El lector de la novela *Contra natura* se encuentra con un sustrato evangélico en el tema del cuidado, de la atención. Una lectura más selectiva pone al lector al frente de la parábola del buen samaritano del evangelio de san Lucas 10, 29-37. Para entender esta parábola hay que remontarse al lugar que ocupa en la redacción evangélica. Está en la parte cuarta del evangelio, y allí se describe la mala acogida de Jesús por un pueblo de Samaría, las exigencias ética y religiosas que implican su seguimiento, el evangelio es revelado a los sencillos y el gran mandamiento: “amar a Dios y al prójimo como a uno mismo” (Lc 10,25-28). Hay cierta analogía entre el evangelio y el texto de Pombo. Jesús es rechazado por los habitantes samaritanos, no le dan hospitalidad. También a Ramón Durán se le niega la compañía en los momentos en que la necesita por parte de Javier Salazar. Ser persona madura, coherente, requiere ciertas exigencias sociales y éticas, aspectos que Paco Allende hará ver a Ramón Durán, a través de la invitación a cambiar de vida. Paco Allende, Emilia y Ramón Durán aparecen en la narración como los sencillos, los mansos y humildes de las Bienaventuranzas. Por eso la revelación de la verdad está reservada a ellos y no a los gigantes, titánicos Javier Salazar y Juanjo Garnacho.

Creemos que Álvaro Pombo actualiza la parábola del Buen samaritano en la novela *Contra natura*. A través de esa narración desarrolla una ética del cuidado. La historia se desarrolla a partir del capítulo 32, en el que Ramón Durán deja Madrid, asqueado porque “semejante situación [existencial] no puede continuar así”. Ésta es la información que da el narrador omnisciente al lector (p.339). Durán vive esta situación mal, porque está sumergido en un laberinto sin salida. Solo la muerte es capaz de solucionar ciertos problemas humanos.

“Durán está asustado: está asustado y está asqueado y está tan envuelto en todo ello, que no puede librarse del deseo de volver mañana a empezar todo

este ritual burlesco y cruel: este ritual de la tercera edad de Salazar, que les contagia a ellos dos [Durán y Juanjo Garnacho], que les envisca en una ambigua figuración deleitable, vivible, cruda, y al final dolorosa. ¡Ojala pudiera –rumia Durán– dejarlo todo, y largarme! Pero no puedo” (p.339).

En esta situación Durán deja Madrid y va a Málaga. Se pone en camino, símbolo del alejamiento del mal y símbolo, además, de que ha empezado la renovación vital. En este proceso de cambio, la muerte de su madre le cambia el destino. “En un abrir y cerrar de ojos pasa Durán de la experiencia de la vida a la experiencia de la muerte ajena” (p.342). Durán está solo, angustiado. En esa situación no hay nadie que esté a su lado. Durán recurre a la oración “que no sabe cómo articular a un Dios inexistente”. La forma de esa oración es muy simple: “¡Señor, que aparezca mi madre, que no le haya pasado nada!” (p. 341). Está solo porque, como en la parábola, es dejado en su necesidad. Si el levita y el sacerdote pasaron de largo, Javier Salazar, a quien llama la policía para que se haga cargo del chico, también le deja y pasa de largo. “Salazar declara hallarse desolado por la noticia, y también a punto de emprender esa misma tarde una viaje de negocios que no puede posponer de ninguna manera” (p.346). Por el contrario, es la policía, en concreto, Marisa, y Paco Allende quienes atienden al malherido Durán. Por el contrario, contrasta la respuesta de Allende a la policía, respuesta totalmente opuesta a la salacista. “¿Puede usted desplazarse hasta Marbella esta misma tarde? Sí, puedo”. “Tendrá que hacerse cargo del muchacho, supongo. Me haré cargo, por supuesto” (p.348). En la conciencia de Allende surgen dos palabras: “Del *is[es]* al *ought* [debería] no hay una distancia infinita”. El narrador matiza:

“Hay solo un paso, el paso de la acción recta, la intención recta: this is the way the world is, this is how I must act” (p.349).

[Esta es la forma en que el mundo actúa, y así es como debo actuar yo]¹³⁶.

En este capítulo tan importante para Durán y Allende, Pombo destaca varios aspectos a tener en cuenta. Primero, los efectos de la muerte cercana en las personas, Ramón es un ejemplo. Segundo. En la necesidad de ayuda, de compañía, de consuelo y de dolor, Ramón está solo y contradicho. El dolor no proviene de las cosas que hacemos, sino de lo que nos pasa. Y Ramón está dolorido porque su madre ha muerto, con el agravante de haberlo hecho en circunstancias trágicas. Como indica E. Anrubia, “el dolor es esencialmente el síntoma de la contradicción y la ruptura”¹³⁷. En el caso de Durán, la con-

¹³⁶ La traducción es personal.

¹³⁷ Anrubia, E., “Dolor, consuelo y silencio”, en AA. VV., *La fragilidad de los hombres. La enfermedad, la filosofía y la muerte*, E. Anrubia (ed.), Madrid, Cristiandad, 2008, p.160.

tradición es múltiple: por la muerte inesperada de su madre, y por la sensación de desamparo y soledad que vive en los momentos más importantes de su vida. Por tanto, dolorido y desamparado, porque quien debiera estar con él en ese momento: Javier Salazar, le ha dejado tirado en el camino, no ha respondido a la llamada del otro que dice Lévinas. Salazar finge un viaje(mentira) que no tiene en realidad proyectado hacer, todo para evitar la responsabilidad y el compromiso ante el otro, Durán. Porque los fines de Salazar son muy diferentes, son el placer. El otro es aquel que me proporciona satisfacción de mis deseos, de mis necesidades eróticas.

Sin embargo, Paco Allende, teniendo presente la filosofía moral de E. Lévinas en la que el rostro del otro, su llamada, me interpela, responde a la otredad, a Durán, con responsabilidad. Porque para Allende, los fines son otros: es la persona. El otro es aquel ser que sufre, que padece gratuitamente un mal y precisa ayuda. “El otro –afirma E. Lévinas– se impone como una exigencia que domina esta libertad, y a partir de aquí, como más original que pasa en mí”¹³⁸. Porque Durán se impone como una exigencia ética, a pesar de que Allende es la persona alejada de la vida de Durán, sin embargo, es el que responde a su situación de necesidad, a la llamada del otro-vulnerable. Porque Durán está ahí, dolorido, huérfano, sufriendo, “no puedo desentenderme de su situación. Me debo al otro, aunque no le conozca”¹³⁹.

Por tanto, las posturas éticas de uno, Allende, y del otro Salazar, son divergentes. En Allende domina el imperativo del deber, mientras que en el otro, Salazar, impera el imperativo del no deber, de la mentira, de la hipocresía, de la ocultación, del no ser, del no responder del otro. Como bien indica el narrador, Allende pasa de la intención recta a la acción. Salazar, por el contrario, de la mala intención a la mala acción. Su voz, fría le delata. Aspecto captado por Marisa la policía, que le pregunta a Durán si de verdad es un amigo ese señor. Y aspecto también captado por Allende, que percibe a un Salazar como un ser mezquino (p. 349). Como bien indica el narrador, en relación con Allende, “el impulso de su voluntad de ayudar a Durán en este trance es más fuerte que toda mezquindad. Y olvida a Salazar” (p. 349).

La ética del cuidar, advierte Torralba, “requiere el cultivo de determinadas virtudes, de hábitos personales y profesionales”¹⁴⁰. Es decir, una disposición, una actitud y un temple personales que faciliten el cuidado adecuado. “Sólo desde esa vivencia de dichas virtudes es posible cuidar adecuadamente”¹⁴¹. El samaritano de san Lucas ilumina ese talante del cuidador, pues lo primero que aparece en él es la compasión. “[A]l verle tuvo compasión” nos dice san Lucas (10, 33). También Allende responde de parecida

¹³⁸ Tomamos la cita de Torralba i Roselló, F., *Ética del cuidar. Fundamentos, contextos y problemas*. Madrid, Edi. Mapfre, 2006, p.54, nota nº 65. A partir de ahora aparecerá como Torralba, 2006.

¹³⁹ Torralba, 2006, p. 54.

¹⁴⁰ Ibidem, o. c., p.15.

¹⁴¹ Ibid., o. c., p. 22.

manera. Cuando habla con Salazar, le comunica la situación de Durán, exclama: “Ramón tiene que estar hecho polvo” (p.349). Es decir, Allende se interesa por el estado de Durán, y es la compasión la que conmueve su corazón. Sin embargo, la respuesta de Salazar es para sí, egoísta, justificativa:

“Ah, admirable –comenta Salazar–, desgraciadamente yo no puedo hacer lo que tú haces, porque tenía un compromiso ineludible, un viaje ineludible...” (p.349).

En la línea de Lévinas, el pensamiento de Allende se dirige a Durán, por eso, en su interior, piensa durante el viaje y antes de encontrarse con el otro dolorido:

“Allende cierra los ojos y se dispone a lo que venga, sea lo que sea. Ahora no es el yo de Allende, sin el otro yo, el de Ramón Durán, inaccesible, incomprendible, quizá infernal, que necesita en este momento, como en la parábola del buen samaritano, su ayuda” (p.350).

Uno de los rasgos de la ética del cuidado es la “acogida” (Torralba). Acoger al otro-vulnerable, dolido. Acoger es abrir el corazón a otro en peor estado. Es ofrecer apoyo, seguridad y comprensión. El acto de acoger expresa receptividad, aceptación y admisión. Y esa acción se hace a través del signo del abrazo, del abrir los brazos, el corazón, y acoger al otro en su singularidad, estado emocional y estado histórico. A través de la acogida se desbloquea la persona (objeto de la acogida) en los momentos críticos en que está, fortaleciendo su crecimiento integral¹⁴². En el caso de Durán y Allende ocurre lo mismo. Cuando Allende se encuentra con Durán, que está solo, “Durán se abraza a Allende [...] Y, pasando el brazo derecho sobre los hombros de Durán, caminan lentamente los dos hasta la casa de Chipri” (p.351). Y así se inicia un proceso de sanación que exige disponibilidad, atención e interés, aspectos que Allende va a dar en demasía.

Preocupación y ocupación por el otro vulnerable. En este caso, Allende se ocupa desde una doble perspectiva: cuidado competente y cuidado personal (Torralba). Allende es psicólogo y es conocido de Durán. Sin olvidar lo uno, Allende se inclinará más por el cuidado personal. El cual requiere trato afectivo, sensibilidad, comprensión, proximidad y confidencialidad, amén de “una determinado talante moral, un *ethos* profesional”¹⁴³. Allende tiene todo eso.

¹⁴² Cfr., Gameiro, A., voz: “Acogida”, en *Pastoral de la Salud y Bioética*, J. C. Bermejo, F. Álvarez, directores, Madrid, San Pablo, 2009, p.40.

¹⁴³ Torralba, 2006, p.17.

“Una vez en la casa, Durán rompe a llorar sin consuelo. No hay nada que hacer. Allende sabe que sólo puede hacerse una cosa: estar allí con el chico. Durán se acuesta vestido sobre la cama de su madre. Allende, vestido también, se tumba a su lado y se queda dormido. [...] Allende ha asistido a situaciones como ésta en otras ocasiones: sabe lo que hay que hacer” (p.351).

Cuidar es algo más que atender. Cuidar a un ser humano que sufre, como en el caso de Durán, requiere paciencia, tenacidad, fortaleza, humildad, coraje y esperanza (Torralba). Virtudes que aparecen en la actitud de Paco Allende. Así como el samaritano le brota la compasión hacia el otro, aunque sea enemigo, así también brota de si interior a Allende esas virtudes. Es decir, recurriendo a Aristóteles, Allende tiene una manera de ser, de hacer y de estar en el mundo, fruto de un hacer, costumbre. Así lo recuerda Aristóteles: “la virtud moral se origina a partir de la costumbre”, [...] De aquí resulta también evidente que ninguna de las virtudes morales se origina en nosotros por la naturaleza”¹⁴⁴. Esa forma de ser es la que intentará que Durán aprenda para que pueda conducirse, por sí mismo, en la vida. Si hasta ahora su habitud ha sido entregarse a los otros, a partir de ahora, la educación de Allende consistirá en que Durán vaya siendo autónomo. Recurriendo a Aristóteles, “practicando la justicia nos hacemos justos y valientes”; practicando la moderación, moderados, y practicando la fortaleza, fuertes¹⁴⁵.

7.4.5.10. Duelo y dolor, culpa, perdón y consuelo.

El duelo es otro de los temas recurrentes en la novela de Álvaro Pombo. Ya lo afrontó en la primera novela corta: *El parecido* (1979), donde toda una familia está en duelo, pero, en especial, Gonzalo Ferrer, tío del finado Jaime Vidal. Pancho, el protagonista de *El hijo adoptivo* () también lo está a la muerte de su madre. *Contra natura* (2005) es otra de las novelas que Pombo afronta el duelo. Muchos de los personajes de la narrativa pombiana están en duelo. La muerte de un ser querido pone a los protagonistas: Ramón Durán, Pancho, Juan Campos y Gonzalo Ferrer, irremediabilmente delante del misterio de la vida. Los momentos de crisis ente los eventos de le pérdida, tanto de la salud como de muerte, en los seres humanos ocasionan en ellos múltiples sentimientos de impotencia, de rabia y desesperanza.

El duelo reclama a la persona que queda afrontar, revisar y reparar situaciones relacionadas con el corazón y con el pasado que la pérdida ocasio-

¹⁴⁴ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Libro II, 1103a-1103b. Usamos la edición: Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

¹⁴⁵ Ibidem.

na. Y a la vez, sanar con paciencia al hilo de la soledad y de una buena compañía que comprenda, apoye y valore la nueva situación y nueva vida. Saber que la pérdida puede ser también un momento oportuno para aprender y reconducir una vida. Porque el morir y la muerte reclama verdad y verdades que aprender; y pueden contribuir a humanizarnos. Por tanto, el duelo es la “experiencia de dolor, lástima, aflicción o resentimiento” en una persona que “se manifiesta de diferentes maneras, con ocasión de la pérdida de alguien con valor significativo”¹⁴⁶ para la persona.

Ramón Durán se enfrenta a la muerte a través de la muerte de su madre. Es invadido por una profunda soledad y angustia. Una de las respuestas más frecuentes, ante la muerte significativa, es la somática, “duelo del cuerpo”¹⁴⁷. Respuesta de Durán cuando le es comunicado el cese materno: “Tiembla como una hoja, le sudan las manos [ansiedad], da diente con diente” (p.342). Y como bien indica el narrador, Durán, “en un abrir y cerrar de ojos pasa de la experiencia de la vida a la experiencia de la muerte ajena” (ibid). Cuando necesita, más que nunca, ser comprendido y arropado, mimado y aliviado, la muerte le arrebató a la madre. Luego viene la respuesta emocional, duelo psicológico. San Agustín es uno de los ejemplos de duelo cuando, delante de su madre, muerta, siente que *le embarga una inmensa tristeza*¹⁴⁸. También Durán, ante ella, siente los latigazos del dolor ante la pérdida, que queda “paralizado, temblando, durante una hora o más apenas puede articular palabra”. A lo largo de la mañana, Durán “sigue como alguien que ha perdido la conciencia” (p.343).

La situación de soledad y desamparo en la que está inmerso Durán es patente. Para resaltar tal situación, Pombo no dice nada de él durante las páginas (343-347). Poco después, la narración focaliza a una policía, Marisa, que trata de hablar con Durán y saber quién tiene que se pueda hacer cargo de él. Nadie directamente, indirectamente está Javier Salazar, quien, con un giro dialéctico, se despreocupa de él. El narrador subraya la situación en la que está Durán, al avisar de que el chico “no desea hablar con Salazar fingiendo que tiene que salir de viaje” (p. 345). Esa soledad lacerante todavía es más subrayada por las palabras del narrador. Éste empatiza con el personaje, e intenta que el lector lo haga también. Por eso recurre a un lenguaje emotivo. Un intento de acercarse al misterio del hombre en situación difícil, a través de la experiencia de silencio, de soledad; a través del tiempo psicológico (*kairós*), para interpretar la profunda insatisfacción personal del momento. Ramón está en la comisaría, solo, desamparado, en una situación de indefensión, de infancia,

¹⁴⁶ Bermejo, J. C., *Estoy en duelo*, Madrid, PPC, 2007, p.12.

¹⁴⁷ Ibid, o. c., p. 16.

¹⁴⁸ *Confesiones*, IX, 12. Usamos la edición de San Agustín, *Confesiones*, Traducción, prólogo y notas de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1967.

“Como si Ramón Durán no tuviera veintiocho años sino que fuera un adolescente confuso, un huérfano muy niño. Se deja arropar Durán por el ambiente entre familiar y cutre de la comisaría. Son buena gente estos policías nacionales que entran y salen, hombres entrados en años la mayoría [...] hacen sitio, sin gran esfuerzo, al pobre muchacho cuya madre acaba de ser asesinada en condiciones incomprensibles” (p.346).

Hay que advertir en este fragmento la adjetivación: “adolescente confuso”, “huérfano muy niño”, “buena gente”, “pobre muchacho”; los verbos: “se deja arropar”, “ser asesinada”, y los subjuntivos “tuviera”, “fuera”, donde no solo expresan un recurso estilístico elevado, sino también cierto aspecto emocional, como en el Romanticismo. Y la piedad del narrador hacia el joven, amén de la valoración del narrador de la situación a través de la locución adjetiva: “buena gente”, valoración positiva, expresa bondad, de la policía, “pobre muchacho”. Estamos ante un fragmento muy emotivo, capaz de suscitar sentimientos de conmiseración hacia el personaje. El muchacho no está solo, además de tener a la “buena gente” de la policía, tiene también al lector que se pone en su situación, como el samaritano, y le acompaña. De alguna manera no solo hay un duelo corporal, sino psicológico y espiritual. Otro de los momentos del duelo en el ámbito emocional es la rabia, las manifestaciones agresivas, entre el rico campo de expresiones. Esta reacción emocional, pasional, es visible en Durán, después de oír el relato de Leonardo. Ramón es presa de la agresividad y la exterioriza con violencia.

“Durán se ha acercado a Leonardo mientras hablaba con el comisario. Ahora le agarra la cabeza por los pelos y con ambas manos le estrella la cara contra la mesa del despacho. Le levanta la cabeza y la vuelve a estrellar contra la mesa.

“-¡Hijoputa! –brama Durán con voz ronca... “ (p.347).

Muy frecuentemente, la rabia busca donde depositarse para salir de dentro de uno mismo, y se culpabiliza a alguien. Durán proyecta esa agresividad y esa culpa, que después emergerá en su conciencia, hacia Leonardo. Pombo es un fenomenólogo de la conciencia. Pero frecuentemente recurre a lo externo para indicar cómo se encuentra y en qué estado está el interior del personaje, la conciencia del sujeto. Tres verbos vienen a definir la situación. Uno en pasiva, dos en su aspecto durativo, gerundios, amén del imperio, indican la situación anímica de Durán.

“Una vez solo con Marisa [en un despacho], Durán se desploma sobre ella hipoando y sollozando: <<Hijoputa>> se le oye decir” (p.348).

Otro de los elementos temáticos en la narrativa de Pombo es la culpa. Y entre los sentimientos que configuran la fisonomía del doliente está la culpa. Pombo la estudia y la narra, tanto en relación con la sexualidad como en el duelo, convirtiéndose en la narración como algo importante. Desde el punto de vista del duelo, es importante no solo por lo que pueda quedar oscuro en las relaciones personajes, cómo fue vivida la relación, sino también cómo se vivió la última etapa antes de la muerte del sujeto significativo. Indica C. Bermejo que “esta experiencia puede ser especialmente significativa y quedarse grabada intensamente en el recuerdo del superviviente”¹⁴⁹, como es el caso de Durán. Chipri ha sido para Durán su referente, su modelo paternal, por lo que representa seguridad. El ser humano necesita modelos, referentes afectivos, educativo y formativo, para alcanzar un desarrollo equilibrado. Cuando falta esa referencia, como es el caso de Durán, el espejo se rompe, la identificación con la seguridad se desmorona, y surge la desorientación en la vida del huérfano. Chipri, por lo contado, era una mujer dinámica, emprendedora en sus buenos tiempos y entregada a su hijo Ramón; estaba sola con él. Ramón está solo y sentado a la mesa de la cocina. Allende lo encuentra allí. El sentimiento de culpa, de vacío y de orfandad es visible. Durán lo relata así:

“Yo no la creí. Por eso ha pasado esto: porque yo no la creí y dejé pasar el tiempo. Me llamó varias veces, yo sabía que no estaba bien. Cualquiera se daba cuenta de eso, cualquiera hubiera bajado hasta aquí enseguida. ¿Qué me costaba venir a verla? Ahora está muerta, asesinada, robada..., no existe. Lo que queda de mi madre está en esta casa, en el depósito de cadáveres... No he sabido cuidar de mi madre. No la he creído” (p. 352).

La culpa somete a la persona a un encerramiento en sí misma, tal es así que la persona afectada se convierte en una giróvaga de sí misma. Ese girar sobre sí mismo le incapacita para abrirse a la solución y entablar curación y una nueva relación, para cualquier vida y esperanza. En este fragmento es perceptible la verbalización del estado de cerrazón de Durán. Así lo expresa la anáfora: “no la creí”, después, por la concatenación de causa: “Yo no la creí” y el efecto de esa increencia: “ha pasado esto porque yo no la creí”. Es decir, la causa eficiente de la muerte de Chipri, según Durán, es él mismo. La causa formal es la increencia. En el discurso implícito de Durán hay un significado concreto: el olvido y la sustitución de su madre por la causa final de toda la tragedia: estar con Salazar y Garnacho. Así se lo hace saber Durán a Allende:

“¿Sabes por qué no vine yo a Marbella? ¿Lo sabes? No. Sé que no lo sabes. Estaba en casa de Salazar, follando con Salazar y con Juanjo. Los tres a la

¹⁴⁹ Bermejo, J. C., *Estoy en duelo*, Madrid, PPC, 2007, p.18.

vez. No viene a Marbella porque la otra vez que vine me encontré con que Juanjo me había cogido el sitio. Por eso no quería ahora venir: para no perder mi sitio” (p.354).

En la conciencia de Durán está el discurso siguiente: en el fondo quería que mi madre desapareciera. Por este discurso implícito, Durán se convierte en reo para sí mismo, porque ha transgredido la atención a su madre, y él, a la vez, ya se ha condenado a la pena capital: el sufrimiento. Según Juan Pablo II, en el libro de Job, aparece que “en la opinión manifestada por los amigos de Job, se expresa una convicción que se encuentra también en la conciencia moral de la humanidad: el orden moral objetivo requiere una pena por la transgresión, por el pecado, por el reato. El sufrimiento aparece, bajo este punto de vista, como un <<mal justificado>>” (SD, 10)¹⁵⁰. Por otra parte, Durán se compara con otros. Hay una pregunta ética en ese ejercicio. La conducta de los otros es ética, porque los otros sí hubieran atendido a su ser querido, sin embargo, yo, Durán, no lo he hecho y la consecuencia de esta desatención ha sido la muerte trágica. Por esta razón, Durán vive la culpa con crueldad, entre otras razones porque no ha podido pedir perdón a su madre por la conducta antiética que ha tenido. Como la muerte ha arrebatado la imposibilidad de ser perdonado, él no se perdona. Este es el sentimiento de Durán en ese momento ante Allende. Hay, por tanto, en la conciencia psicológica de Durán, haber hecho algo malo, hay una regresión a un estado infantil de búsqueda de centralidad. La culpa freudiana está por el medio¹⁵¹.

Bermejo indica que también el duelo afecta a la dimensión espiritual de la persona¹⁵². Y lo hace a través de preguntas transcendentales que cuestionan el sentido de la vida, el porqué de esa muerte, incluso suelen aparecer preguntas con sentido escatológico. Preguntas sobre el más allá. En el fondo de esa conciencia que pregunta hay un intento de afrontar esa muerte ante el vacío que se experimenta. Se hacen preguntas, “hacemos búsquedas e intentos de darnos respuestas, como acariciando alguna luz en medio de la oscuridad”¹⁵³. Hay por tanto una búsqueda de esperanza como oportunamente K. Gibrán indicaba: “por muy larga que sea la tormenta, el sol siempre vuelve a brillar entre las nubes”.

Este principio de esperanza es visible en Durán a través de sus preguntas, primero muy sencillas, después, más complejas. La confusión, el sinsentido es visible a través de las palabras del chico:

¹⁵⁰ Juan Pablo II, *Salvífica Doloris* (SD), 11 de febrero de 1984, URL: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_11021984_salvifici-doloris_sp.html

¹⁵¹ Otros fragmentos de culpa puedes verse en las páginas 356-357; 368;

¹⁵² Cfr., Bermejo, 2007, p. 21.

¹⁵³ Ibidem.

“Lo que hay –responde Durán– es eso injusto, incomprensible, de esta muerte de mi madre. ¿Por qué ha tenido mi madre que morir así?, por Dios. No crearás, Paco, hijo de puta, que vas a tranquilizarme con mierdas cristianas. Toda esa mierda que me quieres echar, cristiana, encima...” (p.360).

En este fragmento testimonial de duelo, de Durán, aparecen dos partes muy significativas: la parte que hace referencia al suceso, primera, donde predomina el sentido de injusticia a través de preguntas existenciales, espirituales. Y la parte más categorial, segunda, donde emerge la categoría de creencia religiosa a través de la esperanza cristiana. Son preguntas que recogen, más que inquietudes racionales, una manera de estar en ese momento, una manera de sentirse Durán. En la primera parte, la pregunta implícita en la conciencia de Durán es: ¿Por qué a mí? ¿Qué ha hecho ella? ¿Qué he hecho yo para que suceda esto? Preguntas surgidas del dolor del duelo. Se percibe en las preguntas cómo está presente la dimensión espiritual interpelada por la situación de dolor, sin que llegue a concentrar en categorías religiosas. Preguntas que recogen principalmente sentimientos de rabia, impotencia, culpa. Son preguntas existenciales que no requieren respuesta, por eso Allende, escucha las preguntas de Durán sin pretender dar respuesta, a pesar de ser psicólogo clínico. Las preguntas de Durán sirven a Allende para pensar sobre sí mismo y sobre Durán. En su reflexión ve luz: “[...] si ahora se atiene a la intensidad y confusión de este momento, [Durán] alcanzará tal vez la luz que siempre hasta ahora se le ha hurtado” (p. 360). Porque Durán no busca respuesta, Allende no las da. Durán revela que no se conforma ante el vacío que le invade, busca sentido en el sinsentido, que todo no puede quedar en las explicaciones que cualquiera daría. En consecuencia a esta actitud, viene la segunda parte. La segunda parte es un atisbo de un credo religioso: el cristiano. Durán empieza a vivir la muerte de su madre en clave no solo espiritual, sino también religiosa¹⁵⁴. Como indica Bermejo, en el fondo de cada ser humano hay una esperanza traducida a respuesta nacida de la necesidad “no solo de caer en la cuenta de que también hay una explicación próxima a la muerte”, sino de la real necesidad de desahogo, de interpelar e interpelarnos, como le ocurre a Allende¹⁵⁵. Y con frecuencia, necesitamos también alguien con quien compartir la pregunta. En la vida de Durán ha surgido Allende.

Y la intensa experiencia de duelo de Durán, vivida en clave espiritual, es transformada a clave religiosa. La fe afecta a la experiencia, y el creyente que siempre ha sido Durán, aún sin saberlo, *la experiencia ignorada de Dios*

¹⁵⁴ Bermejo, 2007., pp. 55-56.

¹⁵⁵ “Y piensa Allende ahora, al escuchar las palabras de Durán, en un vertedero maloliente, que es él mismo, alimentadero de las putas gaviotas, desbrozadero de putas ciudades, grandes y pequeñas, vertedero de Dios. Esto es lo que *kénosis* significa: el abajamiento, el desventramiento, el vertedero de Dios, el gran cagado de Dios: el Cristo Jesús”, Pombo, 2005, p.360.

dirá V. Frankl¹⁵⁶, expresa esa fe en términos de experiencia de relación con Dios. Así lo expresa clara y rotundamente Durán:

“No tengo perdón de Dios. No creo que existe Dios, así que lo que acabo de decir es una frase que sólo significa que si alguien supiera lo que ha pasado de verdad, sabría que lo mío es imperdonable” (p.368).

No hay perdón si antes no se siente alguien culpable de algo, por algo, y no hay culpa que no pueda ser perdonada. También en este fragmento hay dos partes muy definidas. La primera hace referencia al perdón y a Dios. La segunda es teológica. Durán busca apagar ese fuego que le quema con el agua del perdón que apaga ese incendio de su alma. El resentimiento de Durán es visible. Según la RAE, “resentimiento” es una acción de resentirse, es decir, “tener sentimiento, pesar o enojo por una causa”¹⁵⁷. Durán revive en su conciencia, y también en el cuerpo, ese sentimiento de malestar: “No me siento bien, sin embargo” (p.368), provocado por el recuerdo. Según él: “no tengo corazón”. Emerge en la conciencia la culpa transformada en rencor y éste en resentimiento. El pasado vuelve otra vez a la memoria del chicho: “Mi madre ha muerto brutalmente asesinada, metida en un lío cutre con la gente de ese club. Yo estoy aquí tomando café. A salvo. No tengo la menor justificación. Nada a mi favor” (p.368). La ofensa cometida a su madre: la inatención, y quizás también, ¿soy homosexual?, no está perdonada. En consecuencia, el no perdón hace que no se escape la ofensa de su memoria. Durán ha caído en una espiral alienante. “Es la forma de esclavitud más sutil y perspicaz, que hace que la persona entre en una espiral cada vez más espaciosa y de la que es difícil salir”. Porque “en lugar de dejar que el corazón bombee la vida, se impulsa al rencor hacia todo el cuerpo. Se desencadena la rabia, el enojo, la ira. Se guarda la ira y se bombea el rencor”. Con las repercusiones en la persona doliente de que “la incapacidad de sanear el corazón produce amargura, mucha amargura, y la amargura lleva a los deseos de venganza. Deseos que, si no se purifican, se vuelven inexorablemente contra la persona”¹⁵⁸.

La segunda parte del fragmento es una referencia teológica, aparece la categoría de “Dios”. Primero, Durán eleva la categoría de perdón por encima del ser humano, hasta Dios. Después esa categoría es negada. En tercer lugar, Durán vuelve a arremeter contra sí mismo. Hay un bucle en la

¹⁵⁶ En el ser humano existe una “especie de <<fe>> inconsciente en el hombre, que aquí se nos revela –y que viene englobada e incluida en el concepto de su <<inconsciente trascendental>> -, significaría que hay siempre en nosotros una tendencia inconsciente hacia Dios, es decir, una relación inconsciente pero intencional a Dios. Y precisamente por ello hablamos de presencia ignorada de Dios”, en Frankl, V., *La experiencia ignorada de Dios. Psicoterapia y religión*, Barcelona, Herder, 1988, p. 69.

¹⁵⁷ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 21ª edición, 1994, T. II.

¹⁵⁸ Bermejo, J. C.,-Santamaría, C., *El duelo. Luces en la oscuridad. Pautas para sobrellevar el dolor tras la muerte de un ser querido*, Madrid, Esfera de los libros, 2001, p. 161.

gestión de los sentimientos en esta segunda parte. Nuevamente el fragmento está expresando el dolor intenso por parte de Durán, pues experimenta confusión de ideas, aturdimiento, sin sentido, vacío, soledad, irracionalidad y desgarró. Su corazón está roto, apenas tiende puentes entre la razón y los sentimientos. En el fondo de la conciencia de Durán perdura la angustia.

La muerte de un ser querido invita a hacer preguntas sobre el más allá, es decir, preguntas fundamentales que acosan al ser humano de todos los tiempos. Y, ahora, ¿qué pasará?, indica Ramón Durán a Allende, “¿Qué le pasará a mi madre ahora?” (p.375). Durán busca una respuesta. El ser humano lleva dentro de sí, como el sello cainita, la necesidad de creer en algo más y la necesidad de seguir en contacto con el ser querido. Esta forma de ser es parte de nuestra condición natural de humanos. En este contexto y situación personal aparece el mundo de la fe religiosa.

La fe no es un anestésico o ansiolítico de las humanas reacciones ante la muerte y el duelo. El paradigma Jesús es un ejemplo. Él, en persona, manifestó claramente sus sentimientos de tristeza, angustia, soledad, confusión. Un ejemplo lo tenemos en “la espantosa noche de terror: “me muero de tristeza”, indica, pasando a la literatura y a la fe cristiana como uno de los más valiosos relatos que tenemos sobre Jesús, porque lo revela en toda su humanidad. Ese miedo y esa angustia, tan difíciles de soportar, forman parte de la condición humana. Así mismo, al enterarse de la muerte de su amigo Lázaro, Jesús no se ahorró la expresión de su tristeza llorando (Jn 11,35). En medio de tanta desolación emotiva, dolor de corazón, surge la esperanza en clave de fe. En medio de la muerte, en el proceso de vivir las pérdidas que ella significa, es posible percibir signos de resurrección, presencias de vida y de amor, que anuncian la resurrección. Es la experiencia que transmite Durán, cuando, delante de Allende, éste le ha respondido que su madre ahora está en su memoria, ella está alojada ahí, en su corazón, él responde: “¿Y eso es todo?” (p.375). Y prosigue introduciendo el mundo de la fe cristiana:

“¿No eres cristiano? Mi madre era cristiana. ¿No habláis los cristianos del cielo y del infierno y de todo eso? ¿Va a ir mi madre al infierno ahora, o al cielo? ¿Qué significa que esté muerta? ¿Qué significa que ya no existe? (p.375).

Ramón Durán se ha planteado preguntas, surgidas del amor, a las que busca algún tipo de respuesta. Si escuchamos allá en el corazón, en alguno de los últimos rincones, no podemos más que reconocer que la muerte no puede tener la última palabra. La experiencia del amor es más fuerte que la de la muerte. Y esperar algo más que la muerte, que la nada, esperar en la resurrección no es más que abandonarse al reconocimiento (no a la demostración) de que el amor reclama eternidad y de que de alguna manera no explicable con categorías meramente humanas, nuestra vida, al terminar,

será transformada y plena. Después de estas preguntas, Allende, como bien indica el narrador, Allende sabe que esas preguntas “no tienen respuesta racional, contundente y definitiva”. Sabe también que sin hacérselas y “sin tratar de contestarlas, el duelo de Durán no se consumaría adecuadamente” (p. 375).

7.4.5.11. Duelo y fe. La salvación a través del amor.

“Tu madre es una víctima inocente” advierte Allende a Durán durante la conversación. Y Allende echa mano de lo que filósofos alemanes decían a cerca de las víctimas inocentes: “la resurrección parece ser la única respuesta posible a un destino como el de tu madre. Tu madre fue una víctima. Sin la resurrección tu madre queda sumida para siempre en el absurdo de su muerte absurda” (p.377).

Pensar la resurrección no puede consistir en lanzar a un futuro un modo de vida como la de ahora, en otro lugar. No es así. Pensar la y creer en la resurrección es apostar y comprometerse porque la vida y el amor digan siempre una palabra más fuerte que el sufrimiento y la muerte, también en el proceso del morir o ante la muerte. Éstas son las palabras de Allende a Durán cuando intenta explicarle que su madre no ha muerto en vano. La muerte trágica de Chipri, dentro del sin sentido, tiene sentido cuando es pensada desde el cristianismo, cuando se ve a la luz de Cristo, muerto y resucitado. Rebelión y cristianismo es la fuerza que vence el absurdo de una muerte, en este caso, de la muerte de Chipri. Es el sostén ante el absurdo, que sin poder deshacerse de él, por los dos, se convierte en algo razonable, en algo asumible, tanto para Durán como para Allende (cfr. 378).

Por tanto, para Allende, pensar en la resurrección, más allá del aquí y ahora de nuestra vida en la tierra, más allá de la muerte, el tiempo y el espacio no existen, no puede ser ir a otro lugar a vivir felices. Este modo de expresarnos nos ayuda a decir lo que creemos, como otros muchos, como hablar del cielo, el paraíso... Resucitar es dejarse *levantar* por Dios en Jesús, muerto y resucitado, en el caso del cristianismo, cuando nosotros nos sentimos caídos y abatidos, doloridos y muertos. Resucitar es dejar que Dios diga, haga y sea en nosotros todo y para siempre. Allende así se lo dice a Durán:

“Tú sabes [Ramón] que los cristianos creen que Jesús, en su muerte, reúne todas las muertes de todas las víctimas inocentes. Cuando los cristianos hablan de la resurrección de Jesús, hablan de una victoria sobre la muerte en la cual se injertan todos los muertos inocentes. Es un injerto. Tu madre era inocente, no merecía la muerte que tuvo” (p.378).

Allende (Pombo), en este fragmento escatológico y soteriológico, recurre a una metáfora paulina: el injerto¹⁵⁹, para dar sentido al sinsentido. San Pablo, en la Carta a los romanos, dice: *Porque, si nos hemos injertado en él [Jesús] por una muerte semejante a la suya, también lo estaremos por su resurrección semejante* “ (Rom 6,4). La muerte de Jesús es interpretada como muerte “sacrificial-expiatoria”. Muerte con sentido salvífico. ¿Acaso, también, Pretende hacer algo semejante con la muerte de Chipri?

Jesús murió de forma violenta, injusta, sangrienta, para perdonar los pecados del mismo modo que en el libro del Levítico, capítulo 16, y del profeta Isaías, capítulo 53. Dios se abaja, kénosis, para recuperar incluso al ofensor; no solo a la víctima, sino también al verdugo.

Por tanto, ¿acaso está presentado Pombo a través de Allende que la muerte de Chipri tiene un sentido fecundo, salvador, redentor, para alguien, tal vez su hijo, puesto que a partir de su muerte su hijo, Ramón Durán, reorienta su vida, se salva? Parece que sí. Creemos firmemente que sí.

Y después Allende hace referencia a Dios:

“Los cristianos dicen que el Dios cristiano es un Dios de la vida y que se injertan en Él todas las vidas. A eso llaman los cristianos vida eterna...” (ibid).

Esta observación de Allende, sirve a Pombo para hacer su teología propia. Allende presenta una imagen de Dios muy contrastada, tal es así que ese Dios de la vida está preocupado y ocupado por todo ser humano. Un Dios que guarda silencio ante el mal, pero le conmueve, estremece y angustia, aunque no intervenga. No es una actitud pasiva, sino la que él sabe hacer: amando no solo a la víctima, sino también al verdugo, al trasgresor. Jesús no muere víctima del “mal” en general, del mal con mayúsculas, menos todavía víctima de Dios. Es víctima del pecado estructural, de los poderes, de las injusticias de los hombres. La experiencia del amor es más fuerte que la de la muerte. La muerte de Chipri también es una muerte resultado de las estructuras de pecado de los hombres, de la injusticia, y no es víctima del gran mal. Jesús asume su muerte como un modelo para revelar la manera que Dios tiene de actuar en la historia: su silencio y su vaciamiento, kénosis, resultan siendo la fuerza más transformadora de la historia. La muerte de Chipri, muerte trágica, en el silencio de la noche, donde “el mar hizo esa noche las veces de memoria, ¡pobre Chipri! [...] y fue lo último que oyó” (p. 359), también tiene un significado para Durán. Su silencio, su vaciamiento ha de resultar en la vida de su hijo la fuerza más transformadora para su historia personal. El amor reclama eternidad. Nuestras vidas, al terminar, serán transformadas y plenificadas. Esa transformación empieza aquí, en el caso de Durán. La plenificación vendrá después. Las consecuencias de esta

¹⁵⁹ La Biblia de Jerusalén dice “sepultar”, y la Biblia de la Conferencia Episcopal Española, también.

muerte son múltiples: para Durán, tiene que repensar el modo de vivir. La solución al mal en su vida es un cambio de mirada, después, una imitación tal vez de Dios crucificado, recordando a Moltmann, que es vulnerable y se humilla para enaltecer al otro. Esto viene a decir Allende con lo que significa injertados, conformados, en la muerte y resurrección de todas las vidas en Cristo.

Por tanto, creer en algo, indica Nomen, facilita la tarea del duelo¹⁶⁰. No hay evidencias sensible, ni demostraciones racionales del más allá. El único lenguaje, por tanto, que podemos emplear al hablar de las ultimidades es el lenguaje de la esperanza, la lengua del amor. Creer en la resurrección es apostar porque la vida y el amor digan siempre una palabra más fuerte que el sufrimiento y la muerte. Y éste es la lengua de Allende. En las respuestas de Paco a Durán el recurso a la esperanza cristiana es evidente. Los planteamientos de Allende hacen referencia a lo que H. Küng indica al referirse al ser humano: Éste “es innegablemente un ser de deseos, un ser finito con infinitos anhelos, que encuentra y vuelve a buscar, conocer y de nuevo duda, goza, e incluso en el mismo gozo, sigue insatisfecho. ¡Todo gozo quiere eternidad, quiere profunda, profunda eternidad! (Nietzsche)”¹⁶¹.

Entonces, “¿Qué hay que hacer?” pregunta Durán a Allende, después de oír esas palabras llenas de vida y de amor. “¿Qué tengo yo que hacer”? (p.379). Y Allende es claro y contundente:

“Para poder entender o, por lo menos, para no desesperarte, para situarte con alguna clase de esperanza ante la muerte de tu madre, tienes que cambiar de vida” (p.379).

Allende, como lo hace Pagola, a través de G. Lohfink, lo expresa acertadamente el sentir de muchos contemporáneos a través de las preguntas: «¿No sería mejor encauzar todas nuestras fuerzas a realizar lo mejor posible nuestra existencia en este mundo? ¿No deberíamos esforzarnos al máximo en llevar la vida que se nos ha dado ahora, lo más decente y humanamente posible y callamos respecto a todo lo demás? ¿No es mejor aceptar silenciosamente el misterio de la vida, su oscuridad y sus enigmas, con paciencia, valentía y una confianza callada y serena y dejar el más allá como un misterio del que nada sabemos?». Y la única manera de esperar, no de manera arbitraria e irracional, sino con una confianza responsable y del todo razonable es descubrir que ese futuro nuestro se ha iniciado ya de alguna manera y está actuando en nuestra propia existencia¹⁶². Haciendo la vida nuestra y haciendo nuestra vida.

¹⁶⁰ Nomen, L., *El duelo y la muerte. El tratamiento de la pérdida*, Madrid, Pirámide, 2009, p. 104.

¹⁶¹ Bermejo, 2007, p. 93, nota nº 4.

¹⁶² Pagola, J. A., *La resurrección de los muertos*, en <http://mercaba.org/FICHAS/ESCATO/652-10.htm>, consultado el 13 de julio de 2013.

7.4.5.12. *Eros y philia*. Amor, sexo y amistad en la novela.

La novela *Contra natura* no solo se hace eco del carácter simbólico de la realidad, sino también de los conflictos, contradicciones y miserias morales y espirituales que anidan en la condición humana. Entre esas contradicciones está la vivencia y expresión del amor.

El relato de la novela va creciendo en torno a unas tortuosas relaciones humanas marcadas por la soledad de la mayoría de los personajes, sobre todo como Garnacho, Durán y Salazar; por el sexo¹⁶³, explícito y duro en muchos momentos; por la dependencia obsesiva de unos de otros¹⁶⁴, los celos desatados entre ellos, los excesos y las míseras crueldades cotidianas¹⁶⁵. Todo ello en una trama del mal, donde el infierno sartreano es visible a través de los otros.

En este contexto, Pombo lleva al escenario de la trama el nuevo sujeto religioso (postmoderno), emergente, partícipe de la nueva religiosidad centrada en la vida: un vitalismo exacerbado, promulgado ya por Nietzsche, y el sexo desaforado. Vida alimentada, como acertadamente indica Eloy Bueno de la Fuente, “por el Deseo que rescata de la soledad y del vacío”¹⁶⁶. El dios de esa religión ya no es Dios, sino Dionisio. Ese modo de ser “se concreta de modo expreso como paganismo que venera a Dionisio, el dios de la Vida, de la fiesta, del vino, del frenesí, del exceso, del canto, del baile...”¹⁶⁷. Los *ri-suspascalis* del centro de Europa en la fiesta de la Pascua florida. Es la nueva religión politeísta ante la imposibilidad de reducir o encerrar en una sola

¹⁶³ Así se lo hace ver Durán a Garnacho a la contestación de éste. “Con Salazar sé qué quiero. Esto es profundo, no vayas a creerte. Más profundo de lo que tú crees. No es todo follar, no es eso...”

“—La mayoría es eso.

“—La mayoría, puede, pero todo no...”, Pombo, 2005, o. c., p.389.

¹⁶⁴ “Salazar se arrodilla delante de su amado Garnacho. Es una escena bella y hostil. Como una cogida de torero. Como un navajazo que parte el corazón. Bella muerte. Salazar, de rodillas, se ha levantado un poco y de pronto Juanjo le levanta casi en vilo y le besa en la boca y Salazar llora y se deja besar y se ha derretido, ¿cómo es posible?, en un difuso atrás de su alma, en un trastero olvidado de su conciencia: en un ayer largamente preterido, se acuerda Salazar de la *dialéctica del amo y el esclavo* e incluso de Losey: *The Servant*”, Pombo, 2005, o. c., p.474.

¹⁶⁵ “Hay también mucha parte que es que sufre mucho, que quiere acordarse de cuando se lo hicieron, eso lo tiene ahí, cruzados los cables. [...] los dos mecánicos, el campo, el calor, el barbecho... Dice que le abrían el culo entre los dos, que le pusieron grasa consistente, dice. Se acuerda del grosos de los dedos y de la uña, que le raspeaba, que le hizo sangre. Y a la vez le masturbaba uno y el otro le besaba, y él a ellos les mordía los pezones, el pecho, el guarro de la hostia. [...] Ahora quiere hacer lo mismo entre los tres, bueno..., si tú quieres”, Pombo, 2005, o. c., p.389.

¹⁶⁶ Este aspecto es destacado por Lipovetsky: estamos en una sociedad narcisista y de vacío interior, tal es así que “los trastornos narcisistas se presentan no tanto en forma de trastornos con síntomas claros y bien definidos, sino más bien como <<trastornos de carácter>> caracterizados por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres. [...] Imposibilidad de sentir, vacío emotivo, aquí la desubstancialización ha llegado a su término, explicitando la verdad del proceso narcisista, como estrategia de vacío”, en Lipovetsky, G., *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 76. **La cita es nuestra, no de Eloy.**

¹⁶⁷ Bueno de la Fuente, E., “Dios en la actual novela española”, en AA.VV., *Dios en el pensamiento hispano del siglo XX*, José Luis Cabria y Juan Sánchez-Gey (eds.), Salamanca, Ediciones Sígueme, 2002, p. 512.

de las formas de divinidad. Ya lo dice el loco de *La gaya ciencia* cuando proclama la muerte del Dios de los dioses: “Dios ha muerto”, por eso, ahora, “no hay norte ni sur, ni referencia ni orientación” (discurso 125).

En el fondo de toda esa trama del mal y del bien, Pombo desea destacar que alienta en el hombre el deseo frustrado de amar y de ser amado. Es la “sed de amor” de Machado expresada en sus *Soledades*. Es decir, esa ansia de amor, ansia de lo otro, que anida en el corazón de todo hombre. Quizá por eso también, en la novela, el amor y el sexo han sido convertidos en un tema importante como vivencia y expresión del bien y del mal.

Contra natura es una novela con clara voluntad de actualidad. El topos de la narración es Madrid, el cronos, el año 2005. La novela está pensada desde la idea e intención, por parte del autor, de contribuir a la discusión sobre el “asunto de la homosexualidad”¹⁶⁸, evento importante en ese momento en España, Ley de matrimonio homosexual, por las repercusiones que ella trajo. Es una toma de posición clara por parte del novelista: Defensa del amor y el sexo unidireccional: la homosexualidad. Y, a la vez, el añadido de denuncia. El novelista no tiene ningún empacho en denunciar, a través de la ficción, que en la actualidad hay una tendencia a “trivializar el amor y las relaciones” humanas por parte de muchas gentes del colectivo gay.

Según esta declaración de principios, entendemos que *Contra natura* es, en parte, un *arsamandi* en la línea más clásica o en la noción de la sexualidad foucaultiana *un ars erótica*. Una especie de tratado sobre el amor, a lo homosexual, y todo aquello que le atañe en su dimensión ética y moral a la hora de vivirlo y expresarlo. Es decir, no es la orientación sexual la que otorga calidad a las relaciones a la hora de vivir el amor, sino la actitud ética, moral, las que dan el verdadero contenido y la calidad a las relaciones humanas, sean cuales fuere su orientación sexual.

Para desarrollar esas intenciones claramente pedagógicas, Pombo no elabora una mera narración amorosa donde se desarrollan unas historias nada más. La ficción de *Contra natura* tiene unos materiales aluviales filosóficos muy significativos. Pombo ha retratado el alma humana a través de unas relaciones humanas complejas. Retratos, todos ellos, apoyados en filósofos muy recurrentes en su narrativa, como Freud o Nietzsche. El *eros* y la *philia*, el ideal sin materia de Platón y los otros como infierno en el pensamiento de Sartre.

Pombo construye la ficción de esta novela como un interrogatorio a propios y extraños, desde las diversas formas de amor y de amar¹⁶⁹ que los seres humanos pueden vivir. Pero, sobre todo, el escritor lanza un mensaje lleno de contenido ético, en el que, desde este tipo de amor, el homosexual, ha de

¹⁶⁸ Manrique, W., “La condena de la homosexualidad a la homosexualidad es frívola”, el *País-Cultura*, jueves, 1 de diciembre de 2005, p. [1].

¹⁶⁹ Por eso él no dice homosexualidad, sino es la historia de varias homosexualidades.

surgir el compromiso auténtico por parte de todos los homosexuales. Compromiso con la vida y, sobre todo, con la verdad. De esta verdad nace una eticidad, una manera de actuar, en este caso, gay. Porque, según el novelista, no está “nada hecho”, sino un “logro a lograr”, un proceso proyectado hacia el futuro en el que, en este caso, el sujeto agente, el homosexual, ha de ser el protagonista principal de la acción; ha de ser el actor que debe luchar por conseguir esa ética gay. Luego Pombo pretende elaborar, a su manera, una ética¹⁷⁰, moral, gay.

La novela retrata, como lo hace con sus personajes protagonistas homosexuales, y con la homosexualidad, dos posturas ante el pasado y el presente, dos formas de vivir, de vivirse, muy confrontadas en torno al amor. Hay dos estéticas y éticas incluso ante la propia vida: la visión activa frente a la visión pasiva. Las dos representadas por personajes de su generación: Salazar y Allende.

Pombo describe esas formas de vida bien marcadas. Una está polarizada por los que desean ser amados; seres pacientes, encerrados, ensimismados, egoístas y diabólicos, como Salazar. Otra, los que desean amar; seres agentes, abiertos al riesgo, al equívoco, a la verdad, al bien, como Allende. En el primer caso se ve un paisaje estético, el hombre estético kierkegaardiano en su viaje a la destrucción; en el segundo, un viaje de conversión a lo Saulo de Tarso en su caída del caballo hacia Damasco. El hombre estético, Ramón Durán, pasa de hombre estético a hombre ético. Deja ese mundo, auxiliado por el hombre ético, Paco Allende, el ángel transformador de vida y de sentimientos. Ése enseña al otro a dejar el mundo estético para incorporarse al mundo ético, del yo (egoísmo a lo salacista) a los otros (altruismo). Cuando Ramón Durán descubre el amor verdadero en Allende, descubre que el amor es fuente de credibilidad; que el amor es más fuerte que la muerte. Ese amor es capaz de dar, darse, de ejercer la benevolencia a cambio de nada. De Allende aprende unos valores: gratuidad, entrega, solidaridad, comprensión, frente a los disvalores que ha vivido con Salazar: egoísmo, interés, insolidaridad, desafecto, sexo por el sexo.

Desde esta reflexión sobre la concepción humana, Pombo desarrolla una antropología, y una ontología, clara y concisa, como lo hace Fromm en *¿Tener o Ser?*¹⁷¹. El “tener” hace referencia a la opresiva carga de ambiciones, al materialismo y pragmatismo ante la vida, amén de los deseos de poder más exacerbados. Representantes de esta línea antropológica son Sala-

¹⁷⁰ Por ejemplo, Vidarte Paco, en su *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*, Madrid, 2007, va por esa línea. En concreto, en la contraportada del libro, confiesa: “Me gustaría que la lectura de este libro supusiera un <<clac>>, un chispazo que interrumpiera una cadencia de mierda, una bajada de tensión en el movimiento LGTBQ que debe terminar cuanto antes. Y que se entendiera otra forma de hacer las cosas y de comportarnos como maricas, lesbianas y transexiañes frente a la sociedad y las propias tendencias involucionistas que anidan entre nosotros”.

¹⁷¹ Citamos por la edición Fromm, E., *¿Tener o Ser?*, Madrid, F.C.E., 1993.

zar, Garnacho y el primer Durán¹⁷². En la otra parte del ser está el “ser”, fórmula postula por Fromm. Esta forma de ser está dominada por el amor, el placer y la comunicación. En esta línea están los personajes Allende, Emilia y el segundo Durán. Por tanto, dos antropologías muy diferentes y confrontadas en esta novela; y dos espiritualidades también muy contrapuestas y contrastadas.

En el pensamiento de Pombo también hay dos antropologías, dos estéticas, dos éticas, y formas de ser y de estar en la vida, el amor y el ser del hombre. Esta manera de interpretar el mundo y el hombre su fuente está en el pensamiento de Nietzsche¹⁷³. La sensibilidad y la simbología actual postmoderna han recuperado del tiempo a los héroes clásicos Sísifo y Dionisio. También la literatura se hace eco de ellos. Y lo mismo que Dionisio, lo dionisiaco, ocupó a Nietzsche desde los inicios de su vida intelectual, también ocupa muchos momentos en la narrativa de Pombo. El piso de Salazar, al final de la novela, donde se hace presente la sensualidad y sexualidad, el vitalismo, lo báquico, etc., es un claro ejemplo de lo dionisiaco.

Centrándonos en la novela que nos ocupa, *Contra natura*, Pombo recurre a Nietzsche en dos momentos de la narración: uno, cuando Paco Allende lee la *La voluntad de poder*; en concreto el número 814 (p.251). En él, Nietzsche presenta su noción, su teoría del ser, su teoría de la realidad del mundo; su metafísica. Voluntad de poder es voluntad de crear, de alumbrar nuevos valores, voluntad de dar, de afirmar la diferencia. Un libro que viene bien a Allende, porque responde a su forma de enfocar la vida. El otro, en el capítulo 27 de la novela. Paco Allende se encuentra con su antiguo compañero, ex seminarista, Salazar en el Círculo Mercantil de Madrid. Para resaltar el encuentro y la emoción, sobre todo por parte de Allende, el narrador recurre al texto nietzscheano *no nuestro sí estético* (p.255).

Pero Nietzsche no solo está presente de manera estética, sino también de manera epistemológica. Pombo presenta ahora una forma de ser y comprenderse; una antropología. A partir del encuentro con la tragedia griega, en particular con los cultos dionisiacos, Nietzsche elabora una visión del hombre y de la vida dualista. Según él, el ser humano se encuentra entre dos fuerzas contradictorias, opuestas, cada una tira de él hacia un lado opuesto. Por un lado está la luz (Apolo), la razón, la alegría, el orden, la armonía, la disciplina; esta forma de ser responde a lo apolíneo. Por otro lado está lo opuesto, es decir, la pasión, lo instintual, las fuerzas incontroladas de la vida, la voluntad¹⁷⁴, lo irracional. Esta forma de ser responde a lo dionisiaco. El valor de Dionisos es lo común, es decir, aquella parte de la tragedia

¹⁷² El primer Durán iría hasta la muerte de su madre Chipri en Marbella. Cfr. Cap. 33 (p. 348ss).

¹⁷³ Seguimos las aportaciones del profesor Bueno de la Fuente, E., “La eclosión del paganismo dionisiaco”, en *España, entre cristianismo y paganismo*, Madrid, San Pablo, 2003, pp.263-285. A partir de ahora, Bueno de la Fuente, 2003.

¹⁷⁴ Objeto central en la filosofía de Schopenhauer.

en la que todos participan, fundiendo su conciencia en una fiesta colectiva. Por el contrario, el valor de Apolo es lo individual, es decir, ideas, pensamientos, principios morales propios; todo aquello que no se identifica con la masa.

Pombo también lleva a la ficción las dos formas de ser y de estar nietzscheanas. Por un lado está la vertiente apolínea, representada en Allende, por el otro, la vertiente dionisiaca, a la que responde Salazar, Durán y Garnacho. Esa dimensión individual de lo apolíneo es visible en Paco Allende, un personaje con ideas, con un pensamiento propio y unos principios morales que nada se identifican con la masa. Le define una frase: “lo irracional nos acaba avergonzando siempre” (p. 39). Cuando actúa, sobre todo ante Salazar, no se funde en lo común, sino que saca todo su ser, la fuerza en la que se apoya, voluntad de sentido y sentido ético, y hace frente a la situación. En la noche fatídica en la que morirá Salazar, éste antes llama a Paco Allende para hablar con él. Está en un estado lamentable: solo y angustiado, beodo, reducido a juego de máscaras y con un lenguaje fino, elegante, embaucador, pero lleno de veneno, como un licor de arándanos, áspero y dulce (p.520). En esa situación, a Allende le brota “cierta residual compasión”, “inspirada por la patética figura adelgazada y sucia” de Salazar (p.520). La singularidad apolínea de Paco reside en que la situación de Javier, su antiguo amigo del seminario, es de necesidad. Ama a tu prójimo como a ti mismo (Lv19,18). No se puede agradar a Dios, dice Pombo, sin respetar a tu prójimo, pero sobre todo aquél que está más abandonado, como ahora Salazar. Contrasta en la misma escena la posición contraria, la dionisiaca de Salazar. En un tono frío y burlón, su discurso adquiere un tono irónico, una “hermenéutica agresiva” que implica a Allende en una “malicia generalizada, en una ambigüedad precocinada que diluye” (p.520), advierte el narrador. Como en Nietzsche, el individuo deja de serlo, se funde en lo común, y se entrega a una fiesta colectiva para, en el fondo, transferir ese sufrimiento, esa nada, en los que está sumergido, como a Salazar.

Esa antropología de la medida frente a la del desenfreno también es visible en la vivencia del amor. En la vertiente dionisiaca hay una visión materialista y física del ser y de la vida; más freudiana, sobre todo, del amor, en tanto expresión libre a raíz de la liberación gay. En la vertiente apolínea predomina una visión y vivencia más espiritual, más ideal, menos focalizada en lo genital, más en la línea platónica. El bien es la verdad de las cosas. Es decir, un tipo de amor basado en una relación de compromiso intersubjetivo entre individuos, maduros, responsables, que se funden en una auténtica relación. Este tipo de compromiso no solo implica una relación de bienestar físico, sexualidad, sino también una relación emocional, intelectual, espiritual y de comunión. Es la forma de ser gay, la eticidad de la que habla en el “Epílogo” de la novela, la forma de ser que abandera y proclama Pombo.

Aquí radica la sustancialidad de ser homosexual hoy, un auténtico gay en el siglo XXI. Por tanto, todo aquello que se aleje de esa idea, por parte de Pombo hay un rechazo claro, como lo hay implícito a todo compromiso en el sentido que refleje ser imagen de las relaciones heterosexuales. Allende así lo entiende en un momento de la narración. Cuando convive con Joaquín, es decir, en una cultura normalizada, se pregunta si la relación homosexual consiste en ser un reflejo fiel del matrimonio heterosexual.

“Allende también pensaba algo así cuando, considerada la cuestión homosexual (en general o en sí misma), llegaba a ese punto, tan de actualidad, en que es preciso afirmar la normalidad de las relaciones homosexuales [...] Allende se daba cuenta de que lo que él mismo rechazaba en estas estampas no era tanto el bienestar o la buena comida (cosas que Allende disfrutaba con el que más) sino la inmersión deliberada en la normalización burguesa. ¿Era la homosexualidad compatible con esta vita beata?” (pp.417-418).

En boca del propio autor, “*Contra natura* es un estudio del amor y del miedo al amor desde la perspectiva homosexual. Y del ritmo que llevan el amor y la pasión, que no siempre se corresponden”¹⁷⁵. Porque en el fondo, Pombo piensa que “tanto la idea de amor, como la de Dios, es imposible”. Y aquí echa mano del cristianismo y Sartre: “Se debe amar a alguien en su libertad [...] cuando tendemos a poseerlo [...] así, no hay manera”¹⁷⁶. Ésta es la visión que presenta a través de la relación de Allende con Durán. Desde la libertad, aspecto que Durán no entiende al principio, lo hará después en tanto en cuanto van profundizando en su amistad con Allende. Así se lo hace ver Durán a Allende: “Eres guay y Salazar no lo es. Pero por eso no te enteras. Como eres guay, como eres legal, conmigo no te enteras” (p.357).

En *Contra natura*, aparecen tres conceptos muy semejantes, presentes en el *Banquete* de Platón, a veces tangenciales, pero diferentes en su significado: eros (ερωζ), amistad (φιλία) y agapé (αγαπη). El primero está relacionado con la sexualidad, es el amor en su expresión formal fisiológica y con la pasión erótica, además de estar mediatizado por el valor del aspecto físico, amén de la excitación y el deseo, provocado por el gozo que otorga la contemplación de la belleza del otro, el amado. Es un amor egoísta que busca la posesión del otro desde la atracción que le provoca. Según Platón, en el amor erótico hay conciencia, insuficiencia, necesidad y, a la vez, deseo de conquistar y de conservar aquello que no se posee¹⁷⁷. En la novela, esta forma de amor tiene la estructura platónica: maduro/joven; erastes y erómenos. Ésta

¹⁷⁵ Ibid, o. c., p. [2].

¹⁷⁶ Ruiz Mantilla, J., “Álvaro Pombo: <<La idea del amor, como la de Dios, es imposible>>”, diario El País Cultura, 8 de junio de 2013, p. 1.

¹⁷⁷ Voz: “Amor”, en Abbagnano, N., o. c., pp. 60-61. Cfr., también, Rahner, K., voz: “Amor”, en *SacramentumMundi. Enciclopedia teológica. Tomo primero*, Barcelona, Herder, 1982, cols.: 116-118.

forma de amor está representada por el triángulo Salazar (64 años)-Durán (24 años)-Garnacho (34 años).

El segundo tipo de amor es la *philia*. Éste era un término para referirse al amor fraternal, que incluye la amistad y el afecto. Este tipo de amor hace referencia a la ligazón por afectos o aptitudes concordantes en tanto personas. Era un concepto que se refería a una relación de mayor calidez, intimidad y afecto, pero limitado a los seres queridos más cercanos como los amigos. La *philia* es un hábito. En la novela este tipo de amor está representado en el triángulo del bien: Emilia-Allende-Durán. Éste se incorpora a ese grupo en la segunda parte de la novela, después de la muerte de su madre.

Y el tercero, la *agapé*, haría referencia al afecto que nace hacia el otro, el bien que nace hacia el otro en tanto como un ser pequeño (espiritualmente), carente de valor, que se da a cambio de nada (gratuidad). Es un amor empático, incondicional y altruista. Además, la *agapé* tiene una dimensión religiosa, la relación entre el amor de Dios, el amor a Dios y el amor al prójimo. Si Dios ama a todo hombre, el hombre ha de amar, como ama Dios, sin reservas ni sombras de egoísmo (Mt 5,44ss; Rom 14,15); y por estar incluidos todos en su *agapé*, somos “prójimos” (Lc 10, 29-37) unos para otros.

Llama la atención del lector de *Contra naturala* la fuerte presencia del eros en toda la narración, frente a la menor parte del sentimiento amoroso. Incluso éste parece desprestigiado, sobre todo, en la primera parte donde no hay relación entre personas sino encuentros eróticos entre los protagonistas. Salazar se encuentra con Durán y terminan en casa del primero en un rotundo fracaso. Durán encuentra a Garnacho e inician una serie de encuentros eróticos superficiales. Salazar conoce a Garnacho e inician también relaciones eróticas. Incluso hay momentos que los tres participan de la genitalidad en común. Héroes que ante sí emerge el otro, la existencia ajena, que viene a “descentrar” el universo propio solipsista. Salazar es “descentrado” de su retiro por Durán. Garnacho al volver a Madrid, vuelve a entrar en la vida de Durán, además de la vida de Salazar, trastocándola. Para Sartre la mirada del otro me objetiva, me roba mi libertad, pues para él, el otro, el prójimo, es “aquel que me ve”, y en el cual “yo figuro como un objeto entre los otros”. Así lo hace ver el narrador al lector. La experiencia de Salazar ante el otro, Durán, ha sido solo erótica. Pasa a la conciencia de Salazar como objeto sexual provocador de placer. Tras el encuentro/desencuentro entre Durán y Salazar la primera noche, el otro, Ramón Durán “se volvió aquella misma noche parte de la imaginería onanista del imaginario de Salazar” (p.16). Así que la estructura inicial de la relación de Salazar con Durán, indica el narrador, “fue unidireccional: de Salazar a Durán sin aparente vuelta y onanista” (p.16). El sentimiento amoroso para Salazar no goza de prestigio por considerarlo como una estructura coercitiva que sirve para ejercer mo-

dos de presión que impiden la realización individual. O como bien indica J. José Millás en su novela *Visión del ahogado*: “en el amor no había libertad [...], sino acatamiento y en todo caso equívoco”¹⁷⁸. Es lo que caracteriza a los personajes en la primera.

Pombo presenta a unos personajes muy dionisiacos: Salazar, Durán, Garnacho, sumidos en una constante entrega al gozo, al placer genital, a lo orgiástico. Para entender a estos personajes creo que es interesante tener presente las reflexiones del profesor Bueno de la Fuente sobre “el hombre pagano” como “ser trágico abandonado en la vida”¹⁷⁹. El hombre pagano presente en la actualidad en nuestra literatura, como reflejo, social, ha dejado de lado los apoyos de lo sagrado y los valores cristianos, en su lugar el placer, la vida, la evasión, el amor trampa impera por doquier. Bueno de la Fuente ve a un hombre sumido en la “experiencia de soledad, del vacío [ya denunciado por Lipovetsky], de la inconsistencia del tiempo, de la falta de identidad, de poseer muchas máscaras pero ningún nombre propio que le identifique”¹⁸⁰ y de la incomunicación. En línea de pensamiento Nietzscheano, un ser sumido en el más absoluto nihilismo. Entendiendo por nihilismo la devaluación de los supremos valores, la falta de fin y falta de respuesta a la pregunta, ¿para qué? En la novela que nos ocupa, es más visible la presencia de nihilismo pasivo, es decir, aquél que destaca la decadencia propia de la persona que se hunde ante la falta de referentes, que vive desfondado sin llegar a abrazar los valores de la vida.

En relación al amor predomina el amor pasión, el eros. Hay una visión fisicista de la sexualidad en la novela desde la parte dionisiaca, presentada como mera descarga hormonal. Todo ello aleja al hombre postmoderno de su tan ansiada realización personal. Garnacho es un ejemplo de cuanto decimos, deja Málaga y se traslada a Madrid en busca de nueva vida con la excusa de reciclarse como profesor de educación física. “Hazte cuenta de que me he muerto” (p.420) dice a su mujer Sonia. Y deja a su mujer y a su hija y va a buscar lo que no puede hacer en Málaga, lo hace porque “ni me importas tú, ni mi hija ni nada. Ni Málaga ni hostias” (p.420). Esta revalorización del erotismo, por parte de Pombo, parece obvia ya que “la dimensión física y erótica se concibe como la única capaz de evitar la alienación afectiva”¹⁸¹.

Los protagonistas de este triángulo erótico, el eje del mal, encarnan el eros pulsional freudiano, la pasión del espíritu dionisiaco que encierra solipismo, autoindulgencia con respecto a la participación sexual y emocional

¹⁷⁸ Citamos por la edición: Millás, J. J., *Visión del ahogado*, Barcelona, Destino, 1990, p. 140.

¹⁷⁹ Bueno de la Fuente, E., “El paganismo, nuevo protagonista”, en Bueno de la Fuente, 2003, pp.252-261.

¹⁸⁰ Ibid., o. c., p.252.

¹⁸¹ Pérez Vicente, N., “Amor y erotismo en la novela postmoderna española: Juan José Millás”, en Centro Virtual Cervantes, p. 237, URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_235.pdf, consultado el 6 de agosto de 2013.

con el otro. Salazar entrará en una deriva existencial a través del amor trampa, así lo hace ver Salazar a Allende, cuando le habla de la “perversión visible”. En el discurso de Salazar hay una idea sartreana del otro como infierno: “[...] me jubilé y estaba en paz y a través de tu Durán se me metió la peste en casa”, pero a la vez, como cielo también: “[...] me encontré con el Juanjo más divino, el más divino, el único capaz de hacerme ser el que nunca había sido yo, el que nunca me atreví yo a ser: el darme la vida y torturarme” (p. 532). Y como ser trágico abandonado en la vida, solo, una soledad sin puntos de referencia, sintiéndose abandonado por ese chico almacenista¹⁸² y por Juanjo Garnacho, con el que ha confundido el amor con la pasión, abandonado y sin proyecto histórico y sin identidad solo le queda el eros, hasta que también falla. “Si hasta el amor puede ser una trampa y tampoco de él podemos esperar la redención”. En esa situación, “el sexo es lo que tenemos. El amor nos falta, como falta siempre la verdadera vida, pero el sexo nos queda (Martín Barzo)”¹⁸³. Es la experiencia del cielo y del infierno en la vida de Salazar. Esperaba ser redimido por el divino Juanjo y se ha encontrado con lo otro. Y así se lo hace ver a Allende, cuando le indica:

“La primera vez que me tragué todo su semen, dije: Éste es mi Dios, mi contradios, de aquí no quiero salir cueste lo que cueste. Con Juanjo, por primera vez en mi vida sentí que era posible ese concepto tan contradictorio, del Villena, el Luis Antonio de Villena: la perversión visible. Había yo considerado impracticable, no con tu Durán, mosquita muerta de la hostia, sin con Juanjo, el duro y cruel...” (p.532).

El infierno que está metido Salazar es el eros, la incomunicación entre dos yoes. No sabe amar, no sabe entrar en ese tú y comunicar su yo necesitado. La nada está materializada en ese tedio vital. Un nihilismo que nada en la decadencia, hundido ante la falta de referentes, y, por tanto, Salazar vive desfondado, desnortado, no llegando a abrazar los valores de la vida. Por otra parte, Durán dejará de pertenecer a este triángulo y empezará una nueva vida a raíz de la muerte de su madre. Él y Allende se convertirán la cara opuesta de Salazar y Garnacho. En ellos se irá haciendo presente la philia, el eros y la agapé. A través de Allende, Durán irán buscando la realización del ideal pombiano, el ser auténtico, la sustancialidad, viviendo el amor y la compasión por ellos y por los demás. Así, frente al nihilismo de las vidas de Salazar y de Garnacho, Durán, en la segunda parte de la novela,

¹⁸² “[...] un modelazo, me hizo muy feliz mirándome a hurtadillas. [...] Con ese chico almacenista lo que pasó fue muy intenso, muy almacenístico a la vez. [...] Yo lo negué, ¡hijo de puta! Venir a mí a chantajearme por un puto par de huevos y una polla boba. Era en cualquier caso un temporero. Se le echó y a otra cosa mariposa. Pero tengo que reconocer que sí, que me encoñé, eso sí, como con Juanjo ahora, aunque no tanto”, Pombo, 2005, o. c., p.529.

¹⁸³ Bueno de la Fuente, 2003, o.cc., p. 256.

surge el sentido, el significado, la razón de ser al lado de Allende y junto a Emilia.

El eros aparece al principio de la novela. A diferencia del encuentro entre Ortega y César en *Los delitos insignificantes* donde el encuentro está mediatizado por la dialéctica, y se convierte en cortejo, seducción y coqueteo por ambas partes, cortejo que desarrollarán en diversos encuentros. Hasta la mitad de la novela no aparece el eros. Por el contrario, el encuentro entre Salazar y Durán está mediatizado por la arrogancia por ambas partes y el desafío desde la imagen. Parecer sin ser. La semejanza y la disemejanza. Durán hace una interpretación de sí mismo ante Salazar presentándose como “barman en el Sheraton”, otra chulesca, “como la de chaperó” y otra casi metafísica: “Puedo parecer lo que yo quiera” (p.11), caras de una misma figura que fascinan a Salazar. Tanto que hay una mezcla en su conciencia de curiosidad erótica y ontológica. Esto lleva a Salazar a pensar: “Que un joven guapo, que no contaría a la sazón ni treinta años, asegurara que podía parecer lo que quisiera, le pareció a Salazar fascinante: una declaración de alma gemela” (p.11). Esa fascinación lleva a, apenas conocerse, Salazar y Durán al encuentro genital: “Salazar y Durán se acostaron juntos esa noche” (p.11). No ha habido comunicación, como tampoco encuentro desde el yo. Por eso quedan los dos sumidos en la más absoluta vacuidad. La desnaturalización de la relación, marcada exclusivamente por lo físico, por lo genital, queda bien patente en la explicación que da Durán a Salazar: “Yo te lo hago bien”. El narrador matiza muy sutilmente:

“[...] declaró Durán con un tono de voz que no era en sí mismo erótico, sino más bien informativo, como quien refiere que es capaz de limpiar un delco o fijar una estantería a una pared sin causar ningún destrozo” (p.12).

Por otra parte hay que recordar que el contexto en el que aparece *Contra natura* es un contexto postmoderno. La noción de postmodernidad está íntimamente ligada al conflicto interno del yo, tanto en la búsqueda como en su reconstrucción. En la novela aparece el amor y el erotismo vividos de una manera distanciada entre sí. Tal es así que el erotismo se hace autosuficiente en la narración; es decir, adquiere el valor por sí mismo. En el pensamiento de Pombo, estos dos elementos, hay que entender que su finalidad no es únicamente provocativa, sino que desde ella, suscita reflexión e invita al aprendizaje, dando lugar, una vez más, a una narrativa moral. Es decir, entendemos que Pombo pretende dismantelar, de alguna manera, los esquemas de muchos gays a la hora de vivir el amor y el eros en sus vidas, amén de reivindicar el yo profundo y la responsabilidad de cada uno.

En la novela se da la triangulación amorosa entre los personajes. Uno de los triángulos amorosos, la erótica del mal, está formado por tres de los

cuatro protagonistas: Salazar, Durán y Garnacho. El triángulo reproduce una relación de tipo edípica, en el que el papel de padre está representado por Javier Salazar. ¿Hay en la figura de Salazar una transferencia paternal del novelista? Según el novelista, “[m]e parezco mucho a mi padre y no me llevaba bien con él”. “Siempre decía que no me quería”¹⁸⁴.

Salazar, desde un punto de vista platónico, representa el poder por edad (64 años), económico (vive de sus rentas), social (es una persona de negocios). Ese poder es llevado al erotismo. En el otro lado están los dos jóvenes, los erómenos, Juanjo Garnacho y Ramón Durán, cuyo poder reside no en lo económico, no en lo social, tampoco en lo cultural, sino en lo físico (kyrios griego) y en lo cronológico. Todo el poder de los dos reside en el cuerpo y en la edad. Pombo, como Platón, contrapone la actitud del buscador simplemente de la satisfacción del deseo sexual (genitalidad), por ejemplo, Salazar, Garnacho, Durán, del enamorado virtuoso, filósofo, aspirante a vivir la sexualidad y la relación con el otro desde la virtud. Esta segunda figura recae en Allende. Salazar satisface su deseo sexual a través de su poder; Allende lo sublima a través de la virtud. Un ejemplo de uno y otro pondrá luz a lo explicado. Ante la falta de respuesta erótica, por miedo, inhibición, Salazar contesta: “Sólo que estoy viejo y eres muy guapo y te deseo tanto que no me atrevo a tocarte” (p.12). Sin embargo no hay toda la verdad en estas palabras. La palabra en Salazar es un veneno mortal que se va introduciendo hasta matar a la presa sin darse cuenta. El narrador omnisciente apunta esta característica de Salazar.

“Estas frases le parecieron a Javier Salazar, de pronto, líquidas, no suyas, ajenas a su carácter, metidas y sacadas de la boca como una barrita de vaselina recto adentro: tenían su deliciosa repugnancia, su sentimentalidad intestinal propia, una baba o saliva dulce, inauténtica, circunstancial, de la cual se arrepintió nada más sentirla, pronunciarla, paladearla. Máxime, viendo que, desde un punto estrictamente estratégico, había resultado adecuadas para conmover o dulcificar a aquel chico que a ratos parecía procaz y a veces infantil, a ratos profundo y a ratos banal” (pp.12-13).

Por otra parte está Allende que vive una mezcla de sentimientos y deseos entre filiales, eróticos y agapéicos. En un diálogo temprano, el *Lisis*¹⁸⁵, Platón aborda una de las manifestaciones de la fuerza del Eros, la amistad homoerótica. En él, Sócrates responde a la pregunta sobre el amor del enamorado Hipotales, y le contesta así: “las gentes sabias en amor, querido amigo, no ensalzan al amado antes de haberse hecho señores de él, ante la incertidumbre el resultado” (206a)¹⁸⁶. Es la postura de Allende. Éste está

¹⁸⁴ Sanchís I., “Siempre tuve sentimiento de culpa”, en diario La Vanguardia, edición 27 de enero de 2001, p.76 [27].

¹⁸⁵ Cito por: Platón, *Lisis*, Obras completas, Madrid, Ed. Aguilar, 1981.

¹⁸⁶ Ibid.

inquieto y enamorado de Durán, y la inquietud que siente cada día más no es ni única ni “principalmente pedagógica, sino amorosa y también genital” (p.467). En concreto, el narrador omnisciente informa al lector sobre la verdadera razón de esa inquietud que invade a Allende: “Está inquieto porque desearía abrazar a Durán, desnudarle, acariciarle, meterse en la cama con él [y] pasar la noche con él” (p.467). Desde esta perspectiva, los deseos de Allende no se diferencian de los de los otros protagonistas. Pero hay algo que le diferencia de los otros personajes: su actitud ética. Aquí aparece la otra parte de la inquietud que vive Allende. Éste no solo está inquieto porque no tiene lo que desea tener, sino que lo está porque:

“[...] se aborrece a sí mismo: se aborrece por haber puesto en práctica lo que considera éticamente correcto: amar es proporcionar libertad al amado, facilitarle los caminos de su libertad, dejarle ir e incluso perderle” (p.467).

Como se pregunta el narrador: “¿No es esto contradictorio?”, así lo siente Allende. Pombo, por medio del narrador, ha recurrido a Sartre y su antropología. El ser humano ha de hacerse a sí mismo, definirse en su proyecto, en el pensamiento de Sartre, en su estar lanzado hacia el futuro. J. Marías habla del hombre como un ser futurizo. El hombre es un conjunto de actos, a través de ellos, se hace hombre. Desde esa perspectiva sartreana, la virtud de Allende está en querer a los demás en su libertad, proclamar que los demás tienen un valor absoluto para él. Así lo entiende Emilia. Ésta es clara ante Durán: “Estamos moviéndonos en una comunidad muy pequeña de personas que quieren ser libres y que, para serlo, se apoyan unos en otros” (p.426). Allende tiene miedo a la libertad, como demuestra Fromm en su trabajo sobre la libertad: *Miedo a la libertad* (1941). Allende quiere que Durán sea él, ser-para-sí, y desde ese ser libre actúe.

En esa malgama de sentimientos contradictorios, entre Sartre y Spinoza, entre amante, padre, tutor, Allende tiene que elegir. Y elige la coherencia personal, aun cuando vaya en detrimento de su bienestar; elige el bien.

“Allende siente gran tristeza con la consiguiente disminución de su ser al apartar a Durán de su compañía: su impulso ético, que le ha llevado a dejar libre al chico, contradice su impulso natural de querer ser feliz y estar alegre teniendo al chico con él” (p.467).

“[...] en su enamoramiento hay un aspecto muy próximo a la vieja paideia, es en parte tutorial o paternal ese amor. ¿Y qué padre o tutor concede la libertad a su hijo si cree que puede malgastarla? (p. 467).

En el pensamiento de Allende no solo domina el imperativo categórico del bien, sino también ese ideal platónico donde el cuerpo y la materia que-

dan relegados a través de la virtud de la templanza. Para Platón el bien supremo es el fundamento de todo amor. Para Allende también. El profesor es ese enamorado filosófico que busca en el amado y por el amor y con el amado el bien. El amor verdadero es imposible sin virtud en el objeto amado. Entre esa virtud está la templanza ante la fuerza del eros.

La peculiaridad con que vivía el griego¹⁸⁷ las relaciones eróticas estriba en la asimetría y en el poder. Hay una jerarquía, principio activo y superior que toma posesión de un principio pasivo e inferior. No hay una relación de igualdad, sino de desigualdad entre las partes. También en la ficción de Pombo hay unas relaciones asimétricas y de poder. Como en el eros griego, en la novela hay dos personajes senectos: Salazar y Allende y dos personajes jóvenes: Durán y Garnacho. También hay un principio activo y superior que toma posesión de un principio pasivo e inferior. Salazar y Allende pertenecen a la parte social acomodada, rentista, Salazar, y con una profesión cualificada, psicólogo en un colegio de Madrid, Allende. En el otro lado está Durán un plebeyo de los barrios obreros de Málaga que emigra a Madrid en busca de trabajo, que transita de una barra de bar a otra, amén de hacerlo en busca de hombres maduros. “Es lo que sé hacer mejor. Lo único que sé hacer” (p. 369) indica el chico a Allende. Por otra parte, Salazar y Allende viven confortablemente fruto de sus trabajos altamente cualificados, cosa que Durán y Garnacho. En relación con la erótica, los mayores, sobre todo Salazar y Garnacho son los activos, mientras que Durán es el pasivo. Posición confesada por Durán a Allende.

Por otra parte, Pombo presenta una división de los sentimientos amorosos en sus personajes, amén del romanticismo y la fantasía en ellos. Desde esta perspectiva, Pombo es heredero de Iris Murdoch en la presentación de esta forma de vivir el amor los personajes.

Las relaciones afectivas en la ficción de *Contra natura* están vividas desde una perspectiva dualista, que se manifiesta en triángulos amorosos. Los personajes se encuentran en un conflicto amoroso en el que comparten sus sentimientos entre dos personas: Durán, el chico barman primero comparte sus amores con Salazar, sin dejar de amar a su ex profesor, Juanjo Garnacho. Tal es así que al coincidir un día en una de las calles de Madrid, reinician la relación erótica. Durán compartirá el cariño con Garnacho y con Salazar. Se da una relación triangular: Salazar-Durán-Garnacho. Las relaciones entre estos tres personajes están marcadas por el eros más crudo, por el sexo más materialista y fisicista. Luego el chico, Ramón, al empezar a sentir al lado de Salazar el mal, empezará a apartarse de él, y se inclinará

¹⁸⁷ Seguimos los trabajos de: Lisi Bereterbide, F. L., “Eros en Platón”, en *Instituto de Estudios Clásicos Lucio Anneo Séneca*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2006, p.1. A partir de ahora, Lisi, 2006. Y de González-Sandoval Buedo, J., “La erótica platónica y la Educación”, en *Aaimwn. Revista de filosofía*, nº 30 (2003)39-48. A partir de ahora, González-Sandoval, 2003.

hacia Allende, y empezará a sentirse cómodo con Paco Allende e irá naciendo en él un afecto (*philia*). Los sentimientos de Durán se desplazan de Salazar a Allende, sin dejar de desear a Garnacho. Surge otro triángulo erótico: Allende-Durán-Garnacho. Este triángulo está marcado por la *philia* (Durán/Allende) y el eros (Allende->Durán/ Durán-Garnacho). Garnacho comparte su amor y su deseo erótico con su esposa Sonia que está en Málaga y con Durán, su antiguo alumno de instituto. Relaciones marcadas por el eros. Garnacho es el activo y el resto de los personajes (Sonia y Ramón) son los pasivos. Otra triangulación del amor: Sonia-Garnacho-Durán.

Este compartir los sentimientos y la genitalidad, entre varias personas, no es nuevo en esta novela. Ya lo había hecho en anteriores, en su etapa de exilio en donde tío Eduardo comparte sus afectos románticos e idealizados con su esposa Adela y su sobrino Ignacio, provocando celos en el narrador, donde no queda claro si esos celos son fruto de sus deseos eróticos hacia tío Eduardo o hacia Ignacio (“Tío Eduardo”, *R*). También aparece la triangulación: Eduardo-Ignacio-narrador.

Pombo, como hace su admirada I. Murdoch, describe en la ficción de *Contra natura*, con precisión y buena percepción, las relaciones afectivas de los varones de edad avanzada como es el caso Salazar y Allende. Estos varones son más débiles e ingenuos que las mujeres, por ejemplo, Emilia, pues se dejan llevar por un mundo fantástico que ellos crean, por ejemplo Salazar. Éste lleva toda la erótica del marqués de Sade a su piso, en una de ellas encontrará la muerte. En el caso de Allende, también aparece guiado por un deseo dual, unas veces le domina el eros más crudo, otras la *philia* y otras muchas la ágape hacia Durán. En el lado opuesto al débil y apocado Allende está Emilia, mujer que se ha hecho a sí misma, voluntariosa, libre, racional, que sabe dominarse y realista. Allende es más débil que Emilia. Éstos junto a Durán formarán un triángulo de afecto, *philia*, aspirando a un mundo romántico e idealizado, sobre todo el binomio Durán-Allende. La relación de estos últimos tiene tintes de amor cortés. Es decir, caballero (Allende) que lucha por rescatar a su amada (Durán). En esta situación también se da el rol de activo/pasivo. En el caso de Allende frente a Durán, el profesor vive la relación de una manera confusa: erótica/phial/agapéica. El sufrimiento de Allende por conquistar al joven Durán es similar al proceso por el que pasa el protagonista de *En busca del tiempo perdido* de M. Proust, atormentado por el peso, una veces por el deseo del eros, de la genitalidad, otras por la pasión amorosa.

Hay un tercer aspecto en la ficción de Pombo que nace de su filosofía moral. Pombo ha afirmado en el “Epílogo” de la novela un principio de intención de filosofía moral, hacia el mundo homosexual, que haga del concepto de “amor” una nueva postura y vivencia del mismo. Por eso, como ya hemos indicado, el amor se ha convertido en uno aspecto importante en la novela.

La concepción pombiana del amor en esta novela es platónica. Pombo, igual que su adorada Iris Murdoch, entiende el amor como la realización extremadamente dificultosa, que es real, más que uno mismo. Y la tensión entre el alma imperfecta por eso busca al otro para complementarse y la perfección magnética que es concebido como la mentira más allá de ella. La dicotomía se localiza entre un concepto de amor como energía espiritual (Platón), normalmente mecánica y egocéntrica (Freud) y otro cuyo contenido descriptivo difiere poco de los conceptos tales como tolerancia, atención, realismo. El primero reflejaría la condición normal de las relaciones afectivas; el segundo apunta a los beneficios morales de una purificación del amor erótico. En esta segunda línea irá Allende con Durán.

Pombo a través de esta parábola del buen y mal amante y homosexual, entendemos que ha tratado de moralizar a propios y extraños en el sentido de aviso: vivir una sexualidad liberada focalizada en el placer, sin amor ni compromiso, reduce las relaciones humanas (homosexuales) a la alienación más absoluta, pues el sexo y la persona quedan reducidos a objetos de uso nada más. Este modo de ser y de vivir la sexualidad, conducen al ser a la nada. Salazar termina la novela lanzándose al vacío; Juanjo se ha convertido en un macarra, chulo, un vividor del sexo. En ambos casos hay una aniquilación del yo.

7.4.5.13. Destino y muerte en la novela.

“[Y] el que barrunta el futuro lejano / ve también la muerte y es único en temerla” advierte Hölderlin¹⁸⁸. El poeta sitúa el temor y la anticipación de la muerte lejana ante la vida humana. Así pues, el primer dato antropológico es la conciencia de la muerte; es decir, la conciencia de que la vida tiene una duración limitada y de que se camina hacia la muerte. Tal es así que el pensamiento de la muerte, y sobre la muerte, asalta constantemente al ser humano y muchas veces le abruma. “Si somos la muerte no es; si la muerte es, no somos” declaró Epicuro en su famosa sentencia. Es tan real tal sentencia que entre la vida y la muerte se abre un hiato tan grande que ninguna experiencia puede aunar entre ellas. Las principales creaciones literarias de la humanidad se han hecho eco de ese sentir del hombre ante la muerte, por es abrumador el tributo que se le ha ofrecido siempre a la muerte. W. Muschg recogió en un trabajo esa historia humana ante la muerte, denominándolo: “Historia trágica” (1948). En él son recogidas las diversas concepciones de la muerte que el ser humano ha tenido¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Hölderlin, “El hombre”, en *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1979, vol. I, p.115.

¹⁸⁹ Muschg, W., *Historia trágica de la literatura*, México, F. C. E., 1977.

¿Qué es la muerte, para ti?, le preguntaron a Álvaro Pombo. Y respondió: “Un suceso inexorable, increíble, inestimable, pero tremendamente cierto. Y porque es cierto o va a serlo para todos, es <el tema>por antonomasia”. En consecuencia, “la clave más importante en la vida es la muerte”¹⁹⁰. Gevaert, apoyado en Scheler, habla de una *certeza espontánea e innata*¹⁹¹.

Que el hombre sea el único animal que sabe que va a morir es bastante obvio, sin embargo, no todos llegan a tal convencimiento hasta que la muerte, por una u otra razón, irrumpe de una forma cruel en la conciencia de la vida. Es entonces cuando la muerte golpea al hombre en el mismo centro de su existencia personal e interpersonal, pues con ella no solo muere el cuerpo, sino también el hombre en su totalidad. Es decir, los proyectos, los compromisos, el amor. La muerte se convierte en un *problema humano* como señala Pieper¹⁹². “Estúpidamente, yo creía que mi madre no se iba a morir nunca. Ni me lo planteaba. La quería tanto que <pasaba>hasta de imaginar su muerte como una posibilidad”¹⁹³, afirma el novelista. La experiencia real y personal de la muerte se transforma en una experiencia de la mortalidad, de la finitud y de cuál es la verdadera naturaleza de la muerte. Ese evento doloroso llevó a Pombo por una parte a poner en entredicho todo el sentido de su existencia; por otra, al convencimiento de que “si se quiere sacar lo mejor de la propia vida, se debe considerar constantemente la realidad de la muerte, de la caducidad de la existencia humana” (V. Frankl). “Fue después de su muerte cuando necesité hincarle el diente a lo que hasta entonces creía que era un mito: la idea de la resurrección”¹⁹⁴. Es decir, se sabe vagamente que todo ser humano tiene que morir, pero no se aplica a la propia existencia hasta el encuentro doloroso con ella, encuentro personal y real.

El encuentro hace despertar la conciencia y reconocer que la muerte es la clave de la vida. Pombo, como antes lo habían hecho Hölderlin, Quevedo y otros, en sus poesías, conecta la anticipación, aquí y ahora, de la muerte con el futuro, articulando así la temporalidad humana; articulando así su forma de vivir (*dansein*). Pombo, como Hölderlin, advierte a través de su reflexión, desde el evento de la muerte de su madre, que la muerte es una realidad certera, además, que la muerte no es sólo un suceso, un deceso, un final, que no se puede quedar en un morir nada más; hay un algo más. Es la pregunta que hace Ramón Durán, ante la muerte de su madre, a Paco Allende. Pombo despierta, como lo hace Ramón Durán, a la vida, los dos se dan cuenta, como bien apunta Heidgger, que la muerte pertenece a la consti-

¹⁹⁰ Sanye, entrevista a Álvaro Pombo: “La verdad es hoy un valor en baja”, La Gaceta, 26-08-2012, [p.7]. La paginación es nuestra, por eso la hemos encorchetado. A partir de ahora aparecerá como “La verdad es hoy...”, 2012.

¹⁹¹ El subrayado en nuestro. Cfr. Gevaert, J., *El problema del hombre. Introducción a la antropología filosófica*, Salamanca, Edi. Sígueme, 2008, p.288. Citaremos por Gevaert, 2008.

¹⁹² Pieper, J., *Muerte e inmortalidad*, Barcelona, 1982.

¹⁹³ Cfr., “La verdad es hoy...”, 2012, [p.7].

¹⁹⁴ Ibidem.

tución de la vida. Reconocer ambos que la muerte tiene su carácter de posibilidad. Que la muerte descubre a la existencia (*Dansein*) de una persona su finitud. Por tanto, decimos, como lo hace V. Frankl, “lo que estos pensamientos nos revelan no es más el paso lógico a lo existencial”¹⁹⁵.

Así pues, el tema de la muerte es recurrente en la narrativa novelesca de Álvaro Pombo. De entre las múltiples visiones que pueden señalarse, en *Contra natura*, la muerte es enfocada desde varios puntos de vista: una, simbólica, otra teológica, otra trágica y, una cuarta, la exaltación final.

7.4.5.13.1. El enfoque simbólico.

El ser humano es un ser simbólico. Por ello recurre al símbolo como conocimiento y aproximación a la realidad invisible, así como para representar la realidad que le rodea. Ya Kant indicó que “símbolo es una expresión indirecta y analógica de lo que nos trasciende”. El símbolo introduce al ser humano en el mundo de la sugerencia, de la evocación, de la metáfora y de la indicación.

Y al símbolo recurre Pombo para representar la muerte. Una de las formas de muerte en la novela *Contra natura* es la muerte simbólica, en el sentido de matar nuestro egoísmo, dominar los deseos, evitar toda tentación que lleve al mal. La muerte es así espiritualizada y reinterpretada como tránsito hacia otro estado más puro. Se le confiere un sentido. M. Eliade lo resume de una forma certera:

*“El neófito muere a la vida profana para renacer a una nueva existencia, santificada, renace igualmente a un nuevo ser que hace posible el conocimiento, la conciencian, la sabiduría”*¹⁹⁶.

Este es el marco, si se quiere, religioso en el que se va a situar el pensamiento de Pombo. No hay una referencia explícita al cristianismo, sin embargo, sí creemos que hay un colchón cristiano donde descansa su pensamiento. Paco Allende es un personaje creyente, cristiano (como Pombo), aunque no participe en los ritos de la Institución eclesiástica. El creyente en Jesús de Nazaret como Allende, como Pombo, entiende su vida como una aspiración a seguir los pasos que ha marcado su maestro, Jesús. Este aspecto se irá concretando tanto en la forma de llevar su vida diaria, siguiendo los presupuestos y preceptos morales y la nueva manera de relacionarse con Dios, aspectos resaltados por Álvaro Pombo, como también a la hora de encarar la muerte en cualquiera de las formas en que ésta pueda venir.

¹⁹⁵ H. Patiens.

¹⁹⁶ Eliade, M., *Mitos, seños y misterios*, Madrid, Grupo L88, 1991, p.213ss.

Por tanto, esta forma de muerte simbólica la encontramos en dos personajes del eje del bien: Paco Allende y Ramón Durán. Esa muerte simbólica es visible en el primero a través de la muerte del deseo. Paco Allende se enfrenta a una fuente de deseos impuros fuerte, el *Kyrios*, icono erótico y sensual gay, Ramón Durán, del que brota la fuerza y energía juvenil capaz de rejuvenecer a cualquiera, como bien indicó la Celestina ante los encantos de los mozos Sempronio, Pármeno y Calixto. Paco Allende también contempla al chaval con fruición y casi devoción.

“Toda mi vida he soñado con un compañero como éste. Algunas tardes el deseo de encontrarme con un chaval así, de la edad de Durán, del aspecto de Durán, se vuelve doloroso. Pero a la vez ese deseo –y ese dolor– resulta cómico.[...] Cuando la realidad y el deseo se enfrentan al atardecer en su conciencia”(p.403).

Sin embargo, Allende se enfrenta a la tentación y seducción del eros de Durán con el control del deseo en la línea budista. Muerte al deseo para no caer en la tentación. Y para ello, toma a broma la oferta de Ramón Durán. Sublima racionalmente el eros que tanto le atrae.

Por otra parte, cuando el deseo es tan fuerte que está en peligro el control de sí mismo, Paco Allende recurre a la moral. Allende es regido por el principio del deber. Este imperativo ético es visible a lo largo de toda la segunda parte de la novela. Allí, Paco Allende irá constantemente matando ese deseo tan fuerte que le brota cuando está con Ramón Durán. Creemos que Pombo está subrayando, a través de la actitud ética de Paco Allende, el comportamiento que debe tener todo homosexual ante la estimulación erótica tan frecuente. El novelista viene a decir, menos genitalidad, menos trivialidad en las relaciones con los otros, y más amor, más profundidad y calidad en las relaciones personales.

La conciencia de Allende es tremendamente moralista. En ella se percibe ese Super-Yo freudiano que lo dirige todo como un padre protector. Esto es visible cuando el propio Allende confiesa que tiene un “gendarme” dentro de sí mismo. Achaca toda su forma de actuar al policía que lleva dentro.

“Por culpa de mi gendarme internalizado, tengo que imponer barreras exteriores. [...] Tengo que hacer lo que mi instinto moral me lleva a hacer”(p. 406).

Paco Allende es un personaje muy kierkegaardiano. Su actitud ante la vida no está caracterizada por las opciones estéticas, sino por ordenar esa

vida, contradictoria y apasionada, por una articulación interna que le conduce a la autenticidad. El lector está ante un hombre ético¹⁹⁷.

Con fondo kierkegaardiano, López Quintás explica dos modos de vincularse entre sí el ser humano, él habla de la vida conyugal. Uno, “la inmediatez primera de ayuntamiento corpóreo, intenso, conmovedor, <vertiginosamente> impulsivo”. En la novela que nos ocupa, responden a este esquema, Javier Salazar, Juanjo Garnacho. Otro, “la inmediatez de la presencia personal, más serena, madura, entrañable y duradera”¹⁹⁸. Ejemplo de ello en la novela es Paco Allende. Estos dos planos de relación son visibles en las relaciones humanas en *Contra natura*.

La actitud ética no se opone a la estética indica el profesor López Quintás¹⁹⁹. Así lo entiende Allende. La inmediatez fusional del estadio estético Paco Allende la supera con su opción por la libertad, por el bien del otro, por lo ético. Siente que desea, que su lado estético, el gozo voluble, el erotismo, emerge en él con fuerza arrebatadora, sin embargo, no se deja llevar por esos deseos. En la opción que toma siempre opta por el bien. Por ejemplo. Una tarde en que él y Ramón Durán han quedado para verse, caminar conversando y charlar, Paco Allende es invadido por esos deseos de agrandar hablando mal del otro. Sin embargo, Allende controla el deseo, calla, y reconduce sus emociones.

“Deseaba decir: Yo sí soy trigo limpio. Deseaba resbalar dulcemente hacia la confesión, la delación, la acusación, la cabeza del chaval apoyada en su hombro; deseaba consolar, besar, acariciar: traicionar. Y tenía, a toda costa, que no hacerlo, y permanecer sobriamente, fríamente, al lado del chaval durante un rato todavía, sin decir nada o comentar nada en absoluto acerca de Javier Salazar” (p.63).

Paco, a través de una vida abierta así, a la libertad, a la alteridad, abierta a la “creación generosa de ámbitos de interacción” que supera la “existencia hedonista”²⁰⁰, vive una existencia esforzada, llena de exigencias, que culminan en alegría, a pesar de su carácter dubitativo e insatisfactorio.

Cuando la madre de Ramón Durán ha fallecido, Paco Allende acompaña al chico. Allí, en Marbella, se establece una relación de respeto, afecto y cariño por parte de los dos. La fuerza de lo erótico de Durán hace estragos en la conciencia de Allende. Sin embargo, éste sabe renunciar a la estimulación sexual del joven Durán. Apoyado en el poema de Cernuda: “Sombra sobre mí” (p. 372), suena bien en la conciencia de Allende, “con una invitación

¹⁹⁷ Seguimos al profesor López Quintás, A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura. Análisis estético de obras literarias*, Madrid, Rialp, 1994, p.100ss.

¹⁹⁸ Ibid., o. c., p. 101.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibid, o. c., p. 102.

dulce, razonable, al alcance de la mano, para ser dichoso”, pero el Super-Yo de Allende le indica:

“De guiarse por ese amor cuyo objeto es primariamente una imagen, el resultado será, con suerte, un buen polvo, y sin suerte, un ejemplo de la tantalizante distancia que separa la realidad del deseo. Los años han acostumbrado a Allende a retardar la satisfacción del deseo, a posponer el logro en aras de una satisfacción mayor en el futuro. También le han enseñado a aceptar el no-logro: la insatisfacción erótica no es ya dramática o trágica” (p.373).

Por otra parte está la muerte simbólica de Durán. Ese morir a es visibilizado en la segunda parte de la novela, es decir, en la actitud de reconversión que va tomando su vida, guiado por la mano angelical de Allende. Y los efectos de ese principio de cambio se ven al poco tiempo transcurrido de la muerte. En el cementerio, hecho el funeral por su madre, paseando entre las tumbas, Allende pregunta a Durán que querrá volver a Madrid y seguir instalado en casa de Salazar. Ramón contesta escueta y claramente: “Esa casa es un infierno” (p.366). El infierno son los demás que diría Sartre. Por primera vez, Durán reconoce la verdad que hay en esa casa y los efectos en su vida. Por eso desea huir.

Otro de los momentos en que es visible esa muerte del yo que va dominando Durán y también Allende es visible en la casa del chico. Los dos han verbalizado los sentimientos. Durán explica su fascinación y dependencia de Juanjo Garnacho. Duran está desnudo ante Allende, éste arde en deseos de acariciar al chaval. Allende sublima la situación entre risas y humor hacia sí mismo. Su imperativo ético se lo impide. El narrador no solo avisa de los sentimientos domesticados de Allende, sino también del propio Durán. Según el narrador,

“ese reconocimiento irónico de las ventajas de posponer la satisfacción en aras de un comportamiento ascético esté tan presente, ahora mismo, en esta cocina de la pobre Chipri, reanima a Paco Allende y quizá también –aunque esto Allende no pueda comprobarlo de inmediato– tranquiliza al Durán acostumbrado a ser objeto de deseos de hombres mayores” (p.374).

Los efectos de esa vía ascética que implanta Allende al chaval darán sus frutos, pues Durán no solo es capaz de decir no a los requerimientos eróticos y chantajistas de Garnacho, sino también de separarse definitivamente de ese infierno que es la casa de Salazar.

7.4.5.13.2. El enfoque trágico.

La novela *Contra natura* sirve para ver que el novelista Pombo sigue la línea del pensamiento contemporáneo en el estudio de la muerte. Su reflexión se centra en la muerte como un fenómeno que afecta a la persona individual, en el problema de la propia muerte. La sociedad occidental se caracteriza, por una parte, porque sus miembros se comprenden a sí mismos como individuos, y, por otra, por el fenómeno de la privatización de la muerte. Morir se ha convertido en la sociedad occidental en un problema personal, ante el cual, cada sujeto se encuentra profundamente solo.

En *Contra natura*, morir, el morir, aparece como un acto específico. En la novela que nos ocupa, Pombo introduce dos muertes: la trágica muerte de la madre de Ramón, y la muerte trágica de Javier Salazar, suicidio. La muerte de Chipri, desde un punto de vista sociológico, es una profunda crítica. Pombo, a nuestro entender, por parte denuncia la trivialización de la muerte en la sociedad contemporánea. Muere sola y de una muerte violenta. Le arrebatan la vida y, con ella, la muerte. No va muriendo, sino la matan. Simbólicamente, esta muerte está expresando el problema, por excelencia occidental, en el que cada hombre se encuentra profundamente solo ante ella²⁰¹, y en muchas situaciones, es arrebatado el morir.

“El cuerpo de Chipri ha aparecido esta mañana temprano en la playa, enfrente de los elefantes y las duchas [...] La encontró el chico de las hamacas, que avisó a la Patrulla de la policía local [...] No llevaba documentación encima, iba vestida con un traje de cóctel y zapatos. Al principio pensaron que se había ahogado, pero inmediatamente se descubrió que tenía el cuello roto” (p. 342).

Chipri, siguiendo al poeta Hölderlin, “barrunta el futuro lejano / [y] ve también la muerte y es únic[a] en temerla”²⁰². En una ocasión se lo hace saber a su hijo, mostrando cierta inquietud, silente, anticipando su muerte. En la llamada de atención de Chipri a su hijo se percibe angustia ante el morir, surgida de esos peligros que suelen afectar al ser humano.

“Chipri está, en efecto, agitada: Pero su agitación no es comunicativa: a la pregunta qué te pasa, Chipri responde con frases deshilvanadas como: me

²⁰¹ Mi experiencia personal de hospital así lo confirma. He visto a muchos pacientes solos en las habitaciones, y solos en la hora de la muerte. Recuerdo un caso en que el paciente, solo, sin familiares, éstos habían encargado en cuidado del paciente a una persona ajena. A la hora de la muerte, la persona cuidadora se salió de la habitación, dejó sólo al paciente, éste falleció solo. Cuando llegué, la persona cuidadora estaba en el pasillo, sentada, leyendo una novela. El hecho ocurrió en el Hospital Provincial de Zaragoza, en la planta de Geriatria. ¿Angustia ante la muerte?, ¿Miedo? ¿Indiferencia? Como decía Feuerbach, la angustia ante la muerte es instinto típicamente burgués. Cfr., Aguirre, 1992,, p.132.

²⁰² Tomamos la cita de Arregui, J. V., *El horror a morir. El valor de la muerte en la vida humana*, Barcelona, Tibidabo, 1992, p. 133, nota nº 6. A partir de ahora aparecerá como Arregui, 1992.

siento muy sola, ha habido robos en el bloque, el amigo de mi amiga dominicana ha vuelto a pegarla. Me llaman por teléfono gentes que no conozco y que no dan su nombre, no consigo volver a colocarme en el hotel. ¿Cuándo vas a venir?” (p.295).

Pombo ha pintado la muerte como algo que viene de fuera, roba y se va. La faz de la muerte, aquí, está disfrazada de figuras a través de las cuales se hace presente, y cuya presencia se acepta como inevitable.

La manera de afrontar la muerte de Chipri por su hijo concuerda con el estoicismo, pues mantiene que la muerte destruye sólo lo externo, el cuerpo que envuelve al yo. Ya indicó Cicerón en su obra *Sueño de Escipión*, “Tú no eres mortal, lo es tu cuerpo”²⁰³. En el proceso de duelo de Ramón Durán se percibe el proceso psicológico seguido por el joven para asimilar la trágica muerte de su madre. Se ve a un Ramón Durán, pocos días después de la muerte de su madre, en el proceso de duelo y cómo es llevado y orientado por Paco Allende. Hay en el relato un ejemplo con una profunda fuerza asimétrica entre el modo en que Ramón Durán y Paco Allende viven y enfrentan la muerte de Chipri, y el modo en que lo hacen los otros protagonistas: Javier Salazar y Juanjo Garnacho, compañeros de Juanjo. Hay en Allende una actitud solidaria y de atención en la necesidad. Una ética de la atención. En los segundos, distancia, despreocupación e insolidaridad, desatención y egoísmo.

Tomamos a Hölderlin como iluminación de la muerte de Salazar. En *La muerte de Empédocles*, Pantea asevera que “todo lo divino debe perecer”²⁰⁴. Según éste aserto, el destino de Javier Salazar era la muerte. Pues él también se había declarado divino. Él, como Nietzsche, se sentía por encima del bien y del mal. Ya en el seminario había tenido tal experiencia. Años más tarde, de adulto, también. Esta experiencia es comunicada a Paco Allende antes de su final, cuando le dice:

“[...] redescubrí entonces lo que había descubierto ya en el seminario: que yo no era como los demás, que no necesitaba ni comer, ni beber, ni follar, ni amar, ni ser amado. Sólo ser adorado y venerado, como una puta imagen de Dios mismo” (p.530).

En un estado angustioso, de desesperación y hartode alcohol, espeta a su amigo Allende. Lo mío no es de abajo, sino de arriba.

“¡No. Lo mío es contra Dios, un contradiós y vas a oírlo!” (p.525).

²⁰³ Cfr. Arregui, 1992, p. 129, nota nº 4.

²⁰⁴ Ibid, o. c., p. 156.

¿Es acaso Javier Salazar otro Luzbel que ha retado a Dios para ocupar su lugar? Ese “ser adorado y venerado” lleva a Salazar al fracaso existencial y, al final, a la muerte trágica. Bravo Villaseca comenta, en relación con el aserto de Pantea, que “el hombre genial está predestinado al infortunio. El destino de todo ser superior es una tragedia, de la que no puede hurtarse, a pesar de todos sus esfuerzos, debido a una ley fatal, decretada de lo alto”²⁰⁵. Según esta aseveración, la muerte de Salazar tiene un trasfondo teológico como lo tiene el razonamiento de Hölderlin en *La muerte de Empédocles*. La divinidad de Salazar, con el paralelismo de Empédocles, radica en su propia muerte. Esa divinidad se manifiesta en el final, totalmente diferente al resto de los mortales. Si no ha sido como los demás, tampoco su muerte tiene que ser como la del resto.

Ante la muerte, el hombre quiere haber vivido, constatar una identidad a lo largo del tiempo. Y cuando no se tiene, se busca. Para ello recurre a la memoria, al relato y narración de uno mismo. Aquella se ocupa de <recuperar> el <tiempo perdido>, y, así, elaborar una comprensión de sí²⁰⁶ y relatarlo. Salazar hace lo propio ante Allende. A través de un ejercicio de memoria individual va rememorando los momentos más importantes en su vida, momentos en que no ha sido, y por no ser, desea ahora, en ese momento, ser. La situación, como bien indica el narrador de la novela, de Salazar es que ha sido abandonado por su “amante macarra”, el cual “ha perdido toda dignidad y lloriquea” (p. 518). Ante un Supero-Yo (Allende), Javier Salazar (Ello) se confiesa como si estuviera en un juicio final en el que hay que hacer una revisión de vida. Siguiendo a Blumenberg²⁰⁷, Salazar, en su situación actual, hace una confesión de vida, lo que constituye lo mejor de la dignidad de todo hombre. Hay en la vida de Salazar como una deuda, que tiene que saldar, respecto a aquello que ha hecho comprensible la vida, su vida, y también a él mismo. Tal es así que el narrador se pregunta:

“¿Cómo es posible que un hombre de la edad de Salazar, que se ha preciado siempre de su capacidad de guardar las distancias y de reservarse sus secretos, se ofrezca ahora impúdicamente a los ojos de este particular amigo que, por estar al tanto de gran parte de su vida anterior, es previsible que se halle más dispuesto a la severidad que a la benevolencia?” (p.519).

Esta concepción de la memoria conlleva, según Blumenberg, un imperativo ético. Porque según éste autor, “es digno de recuerdo lo que los seres humanos hayan pensado alguna vez, y <leerlo> cuando puede hacerse legible, [es] un acto de solidaridad”²⁰⁸.

²⁰⁵ Tomamos la cita de Arregui, 1992, p. 156.

²⁰⁶ Seguimos a Cantón, C. G., “La muerte: ¿Fin o término?”, en *La fragilidad de los hombres. La enfermedad, la Filosofía y la muerte*, Madrid, Cristiandad, 2008, p. 193.

²⁰⁷ La cita la tomamos de Cantón, “La muerte: ¿Fin o término?”, o.c., p.195.

²⁰⁸ Ibid., o. c., p. 195.

El mal soy yo, indica Salazar en su introspección. Por eso supone que los demás también lo son. Ante Allende proyecta su maldad deliberada, aspecto que le ha caracterizado siempre. Así le indica:

“Seguramente te alegrarás de verme hecho una mierda. No espero menos de ti, Paco. Sé que no eres mal tío, pero ¿quién no es vengativo? ¿Quién no se siente satisfecho de estar en condiciones de sacudir mentalmente al menos el dedo índice de la mano derecha y decir: ¡Te lo dije!” (p.519).

Y escupiendo veneno por su boca, Salazar sigue proyectando su forma de ser ante su amigo Allende. Transfiere a Allende una situación que a él hubiera gustado disfrutar, pero no puede. Ante el interés del psicólogo por la situación de su amigo, Salazar contesta:

“–Tú lo sabes de sobra. Pero quieres oírmelo contar, ¿a que sí? Claro que sí. Aún no estoy tan perdido que no reconozca que si estuvieras tú en mi lugar y yo en el tuyo desearía oírlo contar todo al detalle de labios de la propia víctima. Si yo estuviera en tu lugar, y lo estoy: curiosamente, tu presencia es despejante, mordaz y despejante: sólo tengo que dejarme ir, una vez más, imaginativamente por la fría avenida de tu resentimiento, tus malos sentimientos tan parecidos a los míos... Me pongo en tu lugar porque me hubiera encantado tener al viejo Salazar lloriqueando a mis pies” (pp. 519-520).

En las palabras de Salazar hay una “hermenéutica agresiva”, un tono burlón, amén de resentimiento, humillación, e indignidad, con el añadido de un sentimiento fuerte de víctima. Su orgullo le lleva a adoptar la situación de varón afrentado por la vida. La dinámica interna salacista es vengativa, dañina, como el animal que antes de morir mata. En la desesperación, Baudelaire confesó: “Señor: somos más pobres que los pobres /animales, que aun ciegos, en su muerte terminan”²⁰⁹. También Salazar, en su desesperación, se muestra pobre entre los pobres animales, ciego al bien que Allende le ofrece. Ante los ojos salacistas, el propio Salazar emerge como un gigante, el superhombre Nietzscheano. Ante los ojos de Allende, Salazar aparece como un pobre hombre, imposible sentir simpatía por un personaje tan agresivo, tan frío y tan burlón (p.520).

El discurso salacista tiene un fondo teológico. Tal es así que hay cierta analogía entre su situación y el Gólgota evangélico. Para ello recurre a un símil de la crucifixión.

“Cristo se ha bajado de la cruz y en sendas cruces, tú y yo, nos vemos rodeados del mal macarra y del buen macarra como los dos ladrones de la crucifixión” (p.521).

²⁰⁹ Tomamos la cita de Arregui, 1992, p.149.

En la mordaz ironía melodramática salacista hay irritación, pero, sobre todo, hay una desesperada búsqueda de un lenitivo que alivie su sufrimiento y su fracaso, como bien asevera el narrador (cfr., p. 521).

Salazar ha sido el hombre estético kierkegaardiano. Ahora, su dialéctica, recurre al discurso erótico. Una vez más la dialéctica es malvada; habla para hacer daño.

“-¿Sabes que yo se la he mamado a tu macarra? Tiene una polla gorda y fuerte tu Durán. Sabe salada. ¡Oye! Y le gustó. Que conste. Si quieres te hago ahora una mamada a ti también, para que veas que aún me queda una succión muy competente. Succiono de primera” (p.523).

La identidad personal constituye un sistema fijo y formal de contenidos, unos recuerdos. Salazar recurre a esa semántica inagotable que es la vida, el ayer, y recuerda:

“Hemos vivido tiempos falsos, brutales, tú y yo, Allende. Hijos de don nadies provincianos, no debiéndolo ser, no siendo justo que fuéramos don nadies nosotros mismos, a causa de nuestra inteligente naturaleza y viva sensibilidad. Y también y sobre todo, nuestra gran belleza física y masculina. También tú eras bello entonces. ¿Y quién no con dieciséis?” (p.526).

Hay una elaboración de sí mismo por parte de Salazar desde el ayer falsa. Salazar ha sido otro en lugar de él mismo. Paul Ricoeur habla de “sí mismo como otro”²¹⁰. En esta línea de elaboración del yo en la historia, Pombo es muy claro y tajante.

Yo nací en el 39, con lo cual cogí todo el nacionalcatolicismo. Pero todos tenemos suficientes resquicios de libertad para liberarnos y ser responsables de nosotros mismos. Yo utilizo una filosofía de la libertad, una filosofía sartreana en la cual el hombre es responsable de todos sus actos”²¹¹.

Salazar no ha sido como el hombre sartreano que ha dejado su seguridad y se ha lanzado al mundo para conquistar su libertad de acción y de ser. Al contrario, se ha refugiado en su ser sin desarrollar el potencial que llevaba en sí. Ha logrado un lugar social, pero no ha logrado un reconocimiento personal. Salazar se ha convertido en un hombre contradictorio y cruel. En consecuencia, una parte de esa elaboración de sí mismo está vacía, sin contenido, de sexualidad. Por no integrar parte de su ser sexual –su homosexualidad–, Salazar ha ido con muchos, pero en el fondo, como bien se lo recuerda Paco Allende, “nunca has querido a nadie” (p.524). Esa rémora es una pesada carga, su cruz vital que muchas veces le paraliza. Esa parte ha sido olvidada, silenciada, amordazada y reprimida. Esa muerte de parte del

²¹⁰ Ricoeur, P., *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

²¹¹ Manrique, 2005, o. c., [p.2].

yo no vivenciado, ahora, Salazar, la revive, aunque sea a través de la ironía. En el discurso le sale el desdén, el desprecio y la homofobia, amén la religión. Lo sagrado y lo profano una vez más van unidos en el discurso, no solo para una estética narrativa, sino también para una postura vital pombiana. Ante Allende, Salazar afirma:

“Las piernas depiladas. Repite conmigo: depiladas, rasuradas: esa plegaria maricona y buena que rezaremos un día todos los maricas en el templo de Dios y de su santa madre la Virgen del Rocío: piernas depiladas, musculadas, depiladas, rasuradas, musculadas, depiladas...” (pp.528-529).

Al final de la confesión, Salazar reconoce que, por primera vez en su vida, se “enconó”²¹² de un joven almacenista que le chantajeó. En aquel momento, Salazar no arriesgó, se replegó. Ahora, con Juanjo Garnaho que también le chantajea, sin embargo, sí lo hace, pero le sale mal. Encuentra a una persona no idónea para él. Por eso, reconoce, en el espejo de Allende que le recuerda: detestas lo que deseas porque detestas tus propios deseos, que se ha arriesgado, tarde, y que se ha equivocado. Y ante él, tiene que confesar, amén de haberse equivocado en la vida, algo duro de contar: la manera cómo se ha asumido.

“Con los años, y especialmente ahora, con la eclosión esta zerolesca de lo gay, he descubierto en mí mi homofobia profunda. En recuerdo de cómo los judíos, a cuya raza pertenezco, odiaban ser judíos ingleses, judíos alemanes, judíos franceses y no sólo ingleses, alemanes o franceses, como todo el mundo...” (p.531).

Y como afirma Cantón, en la comprensión del sí mismo y la recuperación de ese sí mismo no vivenciado, no vivido, mezclados indiscerniblemente, en esa labor restauradora tiene una relevancia especial lo literario. Porque en ello se fijan las experiencias para “arrebatarlas a la fugacidad”²¹³. Así, Salazar recurre a los textos de Thomas Mann, Proust (cfr. P- 529), Scheler (p.530), Jean Genet, Sartre (p.531), para hacer más llevadera su experiencia de fracaso vital. Apoyándose, sobre todo, en los dos últimos hace una confesión gruesa.

“[...] en mi conciencia, como en la de Jean Genet o en la de Sartre, la homosexualidad, su teoría y sobre todo su práctica, conecta ontológicamente con la

²¹² Salazar ha convertido su sexualidad en entretenimiento, en consumo como se consume una base de whisky. Salazar es la representación del hombre genitocentrista. Pombo, en su momento, denunció esta desfocalización sexual en el mundo gay. “A mí me preocupa que la sexualidad se convierta en una especie de entretenimiento, estamos en un momento consumista en que la homosexualidad y la heterosexualidad tienden a trivializar el amor y las relaciones. En ese camino se ha perdido muchas cosas”, en Manrique, *ibidem*.

²¹³ Cfr. Cantón, “La muerte: ¿Fin o término?”, o.c., 193.

marginación y con la soledad y con la muerte [...] Hasta tal punto que yo me vi obligado de muy joven, aún en el seminario, a rechazarlo en bloque todo ello, porque lo que yo quería ser y me había propuesto ser era justo todo lo contrario: no quise ser ni un solitario ni un marginado sino un hombre del centro, integrado, perfectamente identificable como personaje influyente de mi comunidad, y lo fui” (p. 532).

La vida humana, indica Cantón, revela una inagotabilidad semántica²¹⁴. Y esa polisemia se manifiesta, con desagradable sorpresa, a Salazar. Lo que menos esperaba de su yo profundo que buscarse, que se encontrase bien, en una normalización aburguesada y cómoda con quien menos se lo esperaba. Las palabras de Salazar son elocuentes:

“Lo que nunca había creído que yo desearía: la pareja, la familiaridad gay perpetua, lo gay normalizado se me metió en casa con tu Durán, tu come-mierda. Pero lo más grave fue que a través de tu Durán, tu mosca muerta, me encontré con el Juanjo más divino, el más divino, el único capaz de hacerme ser el que nunca había yo, el que nunca me atrevía yo a ser: el darme la vida y torturarme. La primera vez que me tragué todo su semen, dije: Éste es mi Dios, mi contradiós, de aquí no quiero ya salir cueste lo que cueste. Con Juanjo, por primera vez en mi vida sentí que era posible ese concepto tan contradictorio, del Villena, el Luis Antonio de Villena: la perversión visible” (p. 532).

Eros y thánatos, eros y religión. Y como en la Edad Media, Salazar está enfermo de amor. Su dios, ahora, ya no es Dios, sino Juanjo, como lo era Melibea para Calixto. El lenguaje de Calixto es herético: “Por Dios, la creo, por Dios la confieso y no creo que haya otro soberano en el cielo; aunque entre nosotros mora” (Ac. I)²¹⁵. El lenguaje de Salazar, también: “Este es mi Dios”. Salazar ha llegado a través de la vía purgativa a experimentar, a través de la vía unitiva, la unión con el dios Juanjo. Por eso afirma: “[...] de aquí no quiero ya salir...”. Para Sempronio, Calixto está sumergido en la más absoluta “ceguedad”. Allende ve también que Salazar lo está también. Como bien dice Calixto: “la voluntad a la razón no obedece; quien tiene dentro del pecho agujones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa” (Ac. I)²¹⁶. Salazar vive con la misma intensidad que el mozo Calixto las contradicciones del amor por Juanjo. Porque ha sido “el único capaz de hacer[le] ser el que nunca había” sido.

Esa “perversión vivible” es aceptada por Salazar con gozo, viniendo del dios Juanjo, “el duro y cruel”. En esa dialéctica religiosa, Allende se sirve del discurso teológico de las pruebas anselmianas de la existencia de Dios para hacer una advertencia a Salazar.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Fernando de Rojas, *La celestina*, edi. B. M. Damiani, Madrid, Cátedra, 1980, p.60.

²¹⁶ Ibid., o. c., pp.57-58.

“-¡Ojo con la crueldad, Javier Salazar, mucho ojo con la crueldad y los crueles!: que en la crueldad el tránsito de la esencia ideal a la existencia es factible, es automáticamente real... Hay un argumento ontológico que, no siendo válido para probar la existencia de Dios a partir de la idea de Dios, funciona sin embargo para probar la existencia del mal absoluto a partir de la idea del mal absoluto” (p. 532).

La prevención de Allende se hace realidad. El dios Juanjo no solo se hace hombre, sino que actúa como Satán. Y como tal le lleva el infierno. Juanjo Garnacho se convierte, en la expresión sartreana, en el infierno de Salazar. El otro es el infierno, con el añadido de que él mismo ya lo era para sí. Juanjo es el semejante a él, y como semejante, le paga con la misma moneda que Salazar ha hecho con él y con otros. Juanjo le roba, le extorsiona, le humilla y le trata con desdén²¹⁷ y violencia. El Super-hombre Nietzscheano salacista se enfrenta ahora con otro más fuerte, otro Super-hombre: Juanjo. De dominador ha pasado a dominado. De verdugo ha víctima. El patético final salacista es trágico. Instantes después de ser humillado por Juanjo, escarnecido y rebajado hasta sus últimas consecuencias, Javier Salazar, indica el narrador:

“[...] se incorpora un poco. Ahora es otra vez Salazar anterior a Juanjo y a Durán: El elegante editor jubilado, dueño de sí mismo y de su destino, que nunca se dejó avasallar, que bebía con moderación y que se burló de sus amantes, los que tuvo, que tampoco fueron tantos, autárquico, libre y frío, el adolescente que causó la muerte del adolescente Mansilla con su crudeza y su desamor. Como un borbotón de sangre, de pronto vuelve Carlitos Mansilla a su memoria, pobre Carlitos Mansilla, la humillación, la burla, el palo indigno” (p.549).

La diatriba salacista: “Nadie nos librará jamás de nuestra esencial conexión con la marginación, con el fracaso y con la muerte” (p.531), se hace realidad al final de la narración. Lo que genera el conflicto, trágico en su desenlace, se produce en las profundidades del yo, y atañe a la sustancia. La insustancialidad de otros personajes, ahora, es patente en Salazar. Una vez más estamos ante una naturaleza ontológica. Entregado a una “perversión vivible”, comete otro error, trágico, de no escucharse y acabar por no entenderse a sí mismo. Fracasado, humillado y sin poder volver a reconducir su vida, Javier Salazar asume libremente su muerte y se dirige resueltamente hacia ella por sí mismo, en lugar de ser arrebatado por ella. Salazar asume y protagoniza su muerte, a voluntad propia, con absoluta libertad.

²¹⁷ Poco antes de suicidarse, Juanjo Garnacho reprocha a Salazar su lado oscuro. Después de meterlo en la ducha, ante la advertencia del Miguel que se va a congelar, Juanjo contesta: “-¡Que se joda!- dice Juanjo, que no sabe lo que dice, poseso como está de su propia verdad humilladora, remembrante, agilizada por las microtorturas precedentes” (p.543).

“Se quita la toalla y dando tumbos va a la pequeña habitación contigua, donde tiene parte de su biblioteca, que tiene un balcón que se abre a la calle, está abierto el balcón, hay un taburete en el balcón que usa Salazar para poner sus macetas. Ahora está libre. Apoya en ese taburete una rodilla y se asoma, saca medio cuerpo balcón a fuera: abajo Juanjo pone en marcha la Yamaha, el Miguel sentado atrás. Salazar pega un grito: ¡¡Juanjo!! Se abalanza al parapeto del balcón con tanta fuerza que el balcón le llega por debajo de la cintura y Salazar, cabeza abajo, quiere desaparecer. Y cae cinco pisos de golpe contra el asfalto dulce de la noche rizomática” (p.550).

Ese “ahora es otra vez Salazar...”, “se asoma”, “se abalanza” y “quiere desaparecer” nos plantea la muerte de Salazar como una muerte voluntaria, paralela a la de Empédocles y ¿Jesús? Apoyándonos en los planteamientos que hace Aguirre (1992) en su comentario del poeta Hölderlin, la muerte de Salazar tiene fuentes teológicas, como ya hemos indicado. Lo cual nos muestra, una vez más, que lo religioso en la narrativa pombiana es muy importante por serlo en su propia vida.

La tesis de Hölderlin es que el héroe asume libremente su muerte. Aguirre apoya este planteamiento en la cristología. En el Nuevo Testamento encontramos que lo divino se manifiesta en lo humano. San Pablo en su carta a Filipenses (2,6-11) deja claro la postura kenótica de la divinidad. Lo infinito se hace finito; lo inmortal se hace mortal. Lo divino se abaja hasta hacerse uno más con los demás. Lo divino se humilla hasta lo más profundo de su ser. Tanto es así que el amor divino se nos revela en la muerte.

Haciendo un paralelismo, Salazar, el divino impaciente, le ocurre lo mismo que a Jesús. Salazar, con Juanjo, se despoja de sí mismo²¹⁸, tomando la condición de siervo, haciéndose semejante al hombre Juanjo. Se humilló así mismo²¹⁹, obedeciendo en su porte²²⁰ hasta la muerte²²¹.

Pombo, a partir de la segunda parte de la novela, comienza enfatizando la superficialidad con que la muerte de Chipri es acogida por quienes le rodeaban. Los amigos de su hijo, su amiga y los círculos en que ella se movía en la vida nocturna de Marbella. Pombo describe la superficialidad del ambiente y la frivolidad. En el caso de Javier Salazar y Juanjo Garnacho, el fallecimiento de la madre de Ramón Durán no llega a alterar realmente su vida diaria. Javier Salazar inventa un papel trivial y frío para desentenderse de la situación en que está el joven Ramón. “Salazar [-afirma el narrador-] declara hallarse desolado por la noticia, y también a punto de emprender esa misma tarde un viaje de negocios que no puede posponer de ninguna manera”.

²¹⁸ “Juanjo [es] el único capaz de hacerse ser el que nunca había yo, el que nunca me atreví yo a ser” (p.532).

²¹⁹ “Al desnudarse lentamente Juanjo con Salazar a los pies como un pelele” (p.535).

²²⁰ Las páginas 545-549 son la expresión más palmaria de la obediencia ciega.

²²¹ Cfr., página 550.

Pombo muestra clara y rotundamente la trivialidad que rodea el fallecer del otro en nuestra sociedad. Y creemos que hay una denuncia en el planteamiento de la banalidad de la muerte en nuestra sociedad.

7.4.5.13.3. Ante el sufrimiento, esperanza. ¿Una teología de la muerte en la novela?

Como ocurre a la mayoría, Pombo no se enfrentó en primer lugar con la muerte que le amenaza, como a cualquier ser humano. La experimentó viendo desaparecer a los demás. “Estúpidamente, yo creía que mi madre no se iba a morir nunca. Ni me lo planteaba”, decía Pombo²²². La muerte es reconocida y aceptada como destino normal de todo hombre. Sin embargo, el horror se apodera de las personas cercanas queridas. También la muerte de su madre supone a Durán una experiencia poderosa, más todavía al presentársele bajo un aspecto tan brutal. Lo que pretende destacar Allende (Pombo) frente a la muerte de los demás es, por un lado, destacar que la muerte es parte, forma parte de la condición humana. Por otro, por razón de su brutalidad, en este caso, la muerte de la madre de Durán, la muerte se convierte en símbolo de otra realidad transcendente: la muerte eterna. Allende (Pombo) no se contenta con mostrar a Cristo cooperando con nosotros en la lucha contra el sufrimiento y la muerte. Se fija también en las experiencias personales de sufrimiento, como la de Durán, que parecen contrarrestar la promesa de Dios y desequilibrar la existencia.

La experiencia común de la muerte alimenta un lenguaje simbólico. Por ejemplo, el padre del hijo pródigo (el padre misericordioso) declara: “Mi hijo estaba muerto y ha vuelto a vivir” (Lc 15,32). San Pablo en la carta que escribe a la comunidad de Roma (6, 3-11) es muy gráfico y significativo en cuanto a la idea de muerte que queremos explicar y que nos puede servir para entender esa muerte simbólica de Durán. La idea de Pablo gira en torno a la necesidad que tiene el creyente de romper con todo aquello que determinaba su vida anterior. Para ello construye la metáfora del hombre viejo o el hombre según la carne sumergido en esa muerte simbólica del bautismo, en Cristo, la cual oferta la transformación en el hombre nuevo (Rom, 6,6). Pablo recurre al bautismo. En el bautismo, todo creyente ha sido sumergido en la muerte (v. 4), de tal manera que cada creyente empieza una nueva vida (v.5). El hombre viejo que estaba en nosotros ha muerto en Cristo. Así, pues, hay una muerte y ese morir es un morir al pecado de una vez para siempre. Y hay un vivir que es un vivir para Dios (v. 11). Pablo, a través de

²²² Sanye, o. c., p. [7].

la muerte simbólica en el bautismo, intenta explicar la necesidad de todo creyente de romper con todo aquello que determinaba su vida anterior. Es la imagen que, a nuestro juicio, Pombo quiere transmitir con Durán.

En línea paulina, matar el hombre viejo es matar esas fuerzas de mal que arrastran al ser humano a la destrucción, para que surja el hombre nuevo redimido por una nueva forma de ser y de actuar. De alguna manera, Pombo está sustituyendo la religión por una moral como el abrazarse a lo que es verdadero y no a las ilusiones egoístas emergentes del deseo. Hay que matar al mal para que haya una posibilidad de renacimiento en nuestras vidas, que en la línea de Pombo, conocemos como gracia.

Durán inicia un viaje transformador en el que en él se enfrenta a la muerte en la figura de su madre. Ramón Durán empieza a cambiar después de esa muerte. Ese cambio, aun cuando esté mezclado con verbalizaciones eróticas, es visible a ojos y oídos de Allende. Y así se lo hace ver a Durán: “[...] el sentirte avergonzado, siempre se le ha llamado a eso arrepentimiento, se le llama dolor de corazón. Y no todos lo tienen: muchos nunca lo han sentido” (p.357). ¿Hay un paralelismo entre la muerte de Chipri y la muerte de Jesús para Durán? Nosotros creemos, salvando las distancias entre Jesús y Chipri que sí.

Para contestar a ese planteamiento nos apoyamos: una, la respuesta que el propio novelista, Pombo, da a una entrevistadora a la pregunta: ¿qué es la muerte para, ti?; otra, el trabajo de Campos (2000) en torno a la muerte simbólica en el cristianismo primitivo²²³. La primera cuestión queda respondida por el propio novelista cuando afirma: “[...] Al vivir, vamos dividiéndonos, troceándonos, cuarteándonos, perdiendo valores y afectos y pedazos de nuestro ser. Todo eso necesita ser restaurado: que Alguien rehabilite nuestra integridad”²²⁴. ¿Acaso no empieza a ser restaurada la vida troceada, desvalorizada, de Durán, por ese Alguien? ¿Acaso ese Alguien, en el caso del chico, es su madre? Creemos que sí. Y esta respuesta nos lleva al segundo planteamiento.

El segundo aspecto lo desarrollamos apoyándonos en el trabajo de Campos. La muerte de Cristo trae consigo para todo cristiano la salvación (soteriología), vinculada al sufrimiento y muerte por muchos. Como bien deja claro san Pablo en el primer credo cristiano: “Cristo murió por nuestros pecados” (1Cor 15,3). Haciendo un paralelismo entre una muerte y otra, nos preguntamos: ¿Acaso la muerte de Chipri también tiene un tinte soterio-

²²³ Campos, I., “La muerte real y muerte simbólica en el cristianismo primitivo: dos formas de identificación con el Salvador”, en *Milenio: miedo y religión*. IV Simposio Internacional de la SERC, Sociedad Española de Ciencias de las Religiones, Tenerife (Islas Canarias), Universidad de La Laguna, celebrado del 3 al 6 de febrero del 2000; pp. [1-14]. La paginación entrecorchetada [] es nuestra. Citaremos por ella. URL: www.ull.es/congresos/conmirel/campos1.html, consultado 28/07/2013.

²²⁴ Sanye, o. c., p.[8].

lógico? Chipri no ha muerto por los pecados de su hijo Durán, sino fortuitamente, pero esa muerte no se queda en un mero deceso.

El cristiano, al ser sumergido, por el bautismo, en la muerte de Cristo, nos recuerda Pablo en su carta a los Romanos (6,4), esa muerte trae consigo a cada uno en particular una vida nueva (6, 5). La muerte de Chipri también sumerge a Durán, su hijo, en la muerte espiritual, de tal manera que esa muerte, la muerte de su madre, trae consigo cambio en la vida de Durán. Como bien indica san Pablo, como bien sabemos los cristianos, el hombre viejo que estaba en nosotros ha sido crucificado con Cristo en su muerte. Su muerte ha destruido las fuerzas del mal, del pecado (6,7). Entendemos que la muerte de Chipri mata esa vida trastocada, disipada y desorientada de Durán. La muerte de Cristo trae la transformación de todo hombre que acepta esa muerte. La muerte de Chipri trae consigo la transformación de su hijo; reorienta su vida guiado por el ángel Allende. Si la muerte de Cristo no es vana, tiene una finalidad: la salvación del hombre, la muerte de Chipri, creemos que tampoco lo es en la novela. Bien es verdad que no hay una causalidad directa, sí se puede hablar de indirecta. Chipri muere fortuitamente, es verdad, pero su muerte tiene una consecuencia (causa eficiente) en su hijo: trae el cambio y reorientación de su vida (causa final). Después de su muerte, solo, Durán irá rompiendo paulatinamente con su vida pasada y se incorpora a la nueva vida, un ser ético. Durán irá logrando esa *eticidad* de la que Pombo defiende en el “Epílogo” de la novela. Cirilo de Jerusalén²²⁵ lo expresaba claramente cuando indicaba que el bautismo es algo más que un rito de incorporación, implica una muerte simbólica a su vida pasada, es el establecimiento de una nueva vida. La experiencia de la muerte de Chipri por parte de Durán se convierte en algo más que una muerte, un deceso; es el establecimiento de una nueva vida. La vida de Durán es salvada por la muerte de su madre. Como lo anuncia san Pablo en la Carta que escribe a los romanos, “rehabilitados ahora por la fe, estamos en paz con Dios por obra de nuestro Señor Jesucristo, pues por él tuvimos entrada a esta situación de gracia en que nos encontramos y estamos orgullosos con la esperanza de alcanzar el esplendor de Dios” (Rom 5,1-2). Algo semejante podría afirmar Durán.

La muerte de Chipri tiene también unas consecuencias antropológicas y espirituales para Allende. Por un lado, Allende ve la muerte ante sí; por otro, sabe en el fondo de su ser creyente, que la vida está en Dios. Por tanto su fe antropológica consiste en esperar que Durán cambie cuando no hay esperanzas, como Abraham. Y aquí, Allende está en la línea de San Pablo, la fe cristiana no consiste en admitir ciertas verdades, sino en dejarse... “Ha leído que hay que pasar por la negación de Dios y el silencio de Dios y el ag-

²²⁵ Tomamos la cita de Campos I., o. c.

nosticismo y el nihilismo incluso” (p.353). La fe, ante el trance de la muerte, se convierte en esperanza.

Allende, como san Pablo, espera pero activamente. Ante la esperanza, Allende recapitula una serie de virtudes importantes, expresión de su fe. A saber: la constancia, la paciencia y la calidad, virtud de quien ha soportado la prueba. Por ellas y con ellas hace posible que Durán vaya poco a poco hacia la meta final. “Estamos orgullosos también de las dificultades, sabiendo que la dificultad produce entereza; la entereza, calidad; la calidad, esperanza; y esa esperanza no defrauda” (Rom 5,3-5).

De alguna manera, la muerte de Chipri también afecta a Allende, pues saca de él lo mejor que guarda de su ser creyente.

7.4.5.13.4. Cielo, infierno y purgatorio.

En un momento de la novela, cuando Allende y Durán están conversando después de haber celebrado las exequias de Chipri, Ramón Durán pregunta a Allende: “¿No eres cristiano? Mi madre era cristiana. ¿No habláis los cristianos del cielo y del infierno y de todo eso? ¿Va a ir mi madre al infierno ahora, o al cielo? ¿Qué significa que está muerta? ¿Significa que ya no existe?” (p.375).

Ramón Durán hace suyas ciertas cuestiones como el más allá que preocupan a Pombo. Las afirmaciones de Durán de cielo e infierno forman parte del mundo simbólico de cristianismo. En el cristianismo el cielo es el gozo de estar siempre con Dios, con Jesús y con los hermanos. Así lo advierte Allende a Durán: “Tú sabes que los cristianos creen que Jesús, en su muerte, reúne todas las muertes de todas las víctimas inocentes” (p.378). También en el cristianismo hay una afirmación que se aproxima a la intuición de la tradición judía que es llamar a Dios cielo²²⁶. Y Allende contesta a Durán: “Los cristianos dicen que el Dios cristiano es un Dios de la vida y que se injertan en Él todas las vidas” (p.378). Pombo habla de la vida después de la muerte y se refiere a K. Rahner y “la basura biográfica”. Según el novelista, hay cosas “pequeñas y entrañables, maravillosas, dentro de nuestra <<basura biográfica>> que pueden ser restauradas en unos nuevos cielos y en una nueva tierra”²²⁷. Allende viene a decir que el cielo consiste en existir con Dios, estar en Dios y con Jesús. Según esta esperanza, el cristiano no muere definitivamente. Ya el salmista indica que no te olvides de los que bajan a la fosa. Por tanto cielo o infierno vienen a ser Dios, Jesucristo presente o ausente. El cielo o el infierno son la vida o la muerte definitiva. Por eso Durán,

²²⁶ Cfr., Mt 21,25; Lc 15, 18. 21.

²²⁷ Sanye, o.c., p. [8].

al oír esas palabras de Allende contesta: “Entonces ¿mi madre no ha muerto?”. Y Allende contesta: “Eso es lo que quiero decir, sí” (p.379).

La fe hace concebir que Dios es Dios y que el hombre es un ser libre vinculado a él. Eso sería el cielo. Por el contrario, cuando el hombre cree que sí mismo no quiere reconocer la única fuente de la vida: Dios, eso sería el infierno.

Y por otra parte, en el lenguaje que utiliza Allende (Pombo) hay una lectura del más allá desde una visión profética. “Para poder entender o, por lo menos, para no desesperarte, para situarte con alguna clase de esperanza ante la muerte de tu madre, tienes que cambiar de vida: salir del laberinto estúpido en el que estabas metido en Madrid...” (p.379). Los profetas orientaron la mirada de sus contemporáneos hacia el día futuro donde “habitará el lobo con el cordero” (Is 11, 6.8). Allende polariza la vida de Durán hacia el futuro, un cambio de vida al que aspira. Allende está impulsando, fundado en la esperanza y, a la vez, en el temor que, lejos de garantizar la acción, la impulsa. El futuro que ofrece: cambio de vida, fecunda el presente, incierto, más bien infernal. El lenguaje de Allende es escatológico, sitúa la consumación, el cumplimiento de la historia, de cada historia al fin de los tiempos. Allende está abriendo el horizonte existencial y espiritual a un Durán tocado por la muerte. En su mensaje el contenido no solo es esperanzador, sino alentador. El lenguaje de Allende tiene la función de situar en el real presente a Durán, porque éste sólo encontrará su plenitud de sentido en relación con el futuro: el futuro orienta al presente.

7.4.5.14. “Obrar bien y alegrarse”.

En la novela *Contra natura* –indica Álvaro Pombo– “tanto Allende, como Ramón Durán como Emilia se salvan porque procuran obrar con una recta intención. Se rigen por “*bene agere ac laetari*” [...] Es decir, no hay transcendencia en este mundo, pero debemos obrar bien. Hay personajes que se tratan unos a otros como fines y no como medios”²²⁸. Según lo anterior, el esfuerzo, el ánimo y el deseo son tres elementos referenciales en todo el comportamiento humano. Y como bien subraya J. A. Marina en su ensayo *Las arquitecturas del deseo* (2007), “se ha consolidado la idea de que los deseos son fuente de derechos, lo que ha dado lugar a una cultura de la queja apoyada por una catastrófica pedagogía de los derechos”²²⁹. A rebufo de todo ello, y en la idea tal vez de Pombo de que el goce ha tomado el aspecto de

²²⁸ Cfr. *Elmundo.es*, edición del 25 de enero de 2006, nº 9.

²²⁹ Marina, J. A., *La arquitectura del deseo. Una investigación sobre los placeres del espíritu*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 22.

una exigencia y de un derecho fundamental que diría Baudrillard, como contraste, asienta el comportamiento de los personajes en la ética del deseo.

Para llevar la reflexión adelante, Pombo recurre a la *Ética*²³⁰ de Spinoza, desde la cual intenta configurar el hombre ético, que en su caso es el sujeto gay, por eso indica que “este es por supuesto, el objetivo de la nueva eticidad”²³¹ que aparece en la novela. La de un sujeto que ha de procurar obrar con una recta intención. “Pero esto no es un logro logrado sino un logro por lograr. Un proyecto moral”²³². Este hombre ético, tanto pombiano como spinoziano, está orientado por la libertad de ser. Hay, tanto en Spinoza como en Pombo, toda una descripción de un *ethos* propio del hombre del sujeto gay, un modo concreto de comportamiento y de cómo ese hombre se va apropiando de su vida, se va haciendo. Así, haciendo esto o lo otro —indica Aranguren— “el hombre llega a ser esto o lo otro. Sabemos que al realizar un acto realizamos y nos apropiamos una posibilidad de ser”²³³.

A lo largo de toda la novela, Pombo hace un recorrido por el deseo (*cupíditas*) y el amor (*eros*), y, con ellos, hace presente en la narración el centro de la ética spinozista, que distingue el deseo “[...] el apetito con la conciencia del mismo” (E3AD1Ex), la verdadera esencia del ser humano (E3P59EI), y el “*conatus* con el que el hombre se esfuerza en perseverar en su ser”. El deseo hace salir al hombre de sí mismo, empuja al ser humano a una situación de búsqueda. La búsqueda equivale al reconocimiento de la incompletez humana. El deseo no solo nos hace salir de nosotros mismos a buscar lo deseado, sino también nos pone en contacto con la otredad. Y aquí aparece el deseo llevado a su consumación y la contención de ese deseo en favor de una configuración de ser. Surge la tensión entre el ceder o no hacerlo. Paco Allende será un representante del no ceder ante la estimulación del otro. Javier Salazar será el ejemplo de lo opuesto, del ceder ante la estimulación del otro. Ese deseo de no *ceder* es comunicado a otro de los personajes, Ramón Durán, más joven y menos dado a la contención. Si la esencia de don Quijote, el motor es su deseo, es no ceder en el deseo, Paco Allende, en la novela *Contra natura*, también lo es. Paco Allende está asentado en una ética del deseo.

Tanto Pombo como Spinoza parten cada uno de una comprensión del ser humano concreto. Los dos hablan de la libertad en sus reflexiones antropológicas. Spinoza, en el escolio a la proposición IV, del Libro V de la *Ética*, explica cómo queda resuelto el problema de cómo hacer posible una libertad

²³⁰ Manejamos la edición Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Introducción, traducción y notas de Vidal Peña, Madrid, Alianza Editorial, 2006. Citaremos con esta edición y lo haremos así: *Ética*, “E” va seguida del número de libro, luego, “Def” para definición, “P” para proposición, “D” para demostración, “S” para escolio y el número que les responde.

²³¹ “Epílogo” en Pombo, 2005, p. 560.

²³² Ibidem.

²³³ Aranguren, J. L., L., *Ética*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad textos), 1986, p. 139.

fundamentada en la ética y cómo se nos posibilita, además, hablar de una ética en medio de un determinismo. Dice Spinoza:

“[...] cada cual tiene el poder –si no absoluto, al menos parcial– de conocerse a sí mismo y conocer sus afectos clara y distintamente, y, por consiguiente, de conseguir padecer menos por causa de ellos. [...] No hay un remedio para los afectos, dependiente de nuestro poder, mejor que éste, a saber: el que consiste en el verdadero conocimiento de ellos, supuesto que el alma no tiene otra potencia que la de pensar y formar ideas adecuadas” (E5P4E).

La base de la salvación humana de toda servidumbre está en ese conocimiento, en formarse en ideas claras y distintas de ese afecto-pasión. Para ello hay que recurrir a la razón para ser utilizados racionalmente los mismos de una manera sana, sin llegar a exterminarlos, sino dominarlos.

Por su parte, Pombo recurre, además de Spinoza, a la libertad que propone Ortega y Gasset a través de su frase: *El hombre no tiene naturaleza sino que tiene historia*. Esta frase es aclarada así:

“Yo interpretaba esta frase, creo que correctamente, en el sentido sartreano también, de que el hombre es una existencia abierta que se da a sí mismo libremente una configuración a lo largo de su vida. La naturaleza única que yo estaba dispuesto a aceptar era aquella constituida por cada uno de nosotros. Esta imagen de una existencia creadora, abierta al futuro, en trance de darse a sí misma su propia configuración esencia, me parecía también una fecunda ocurrencia cristiana que ha encontrado, supongo, un eco en estas páginas” (Epílogo, 559).

¿Por qué se habla de una libertad fundamentada en la ética? Savater ilumina la reflexión con la aportación de qué entiende por ética: “Llamo ética a la convicción revolucionaria y a la vez tradicionalmente humana de que no todo vale por igual, de que hay razones para preferir un tipo de actuación a otros”²³⁴. Pombo, en el “Epílogo” de la novela, recurriendo a su amigo J. A. Marina, deja claro que el objeto de la ética es “resolver de la mejor manera posible los conflictos humanos y el afán de vivir feliz y noblemente”²³⁵. Savater enfatiza en el “preferir”, Pombo y Spinoza en la libertad y el conocimiento. En el fondo, todos están indicando que no todo vale por igual. Que hay que gobernarse a la hora de preferir una cosa y no la otra. Éste es el significado que Paco Allende trata de hacer entender a Ramón Durán después de la muerte de su madre. No todo vale en la vida. Por eso hay que cambiar de vida cuando se percibe que vas por el camino equivocado. Éste es el mensaje que trata de hacer ver a Ramón después de la muerte de su madre.

²³⁴ Savater, F., *Invitación a la ética*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 10.

²³⁵ “Epílogo”, Pombo, Á., 2005, p. 560.

“Para poder entender o, por lo menos, para no desesperarte, para situarte con alguna clase de esperanza ante la muerte de tu madre, tienes que, y perdona que hable así, cambiar de vida: salir del, si me permites decirlo, laberinto estúpido en el que estabas metido en Madrid” (p.379).

La perspectiva que pretende desarrollar Allende del hombre ético con Ramón Durán consiste en presentar hacer ver a Ramón la importancia de obrar bien, la importancia de no ceder en el deseo, la importancia de la ética en la vida, ya no solo como saber que reflexiona sobre nuestra existencia, sino también como bien estar. Obra bien y alégrate. Por tanto, la filosofía de Allende, de Pombo, a través de los caminos de Spinoza, plantea un proceso de liberación individual y, si se quiere, colectiva que permite entender cómo *pasar de la tiranía a la libertad y de la impotencia al poder*. Lo deja bien claro el narrador omnisciente de la novela cuando Ramón Durán llama a Javier Salazar una vez ha dejado Marbella. Durán todavía no tiene la suficiente fuerza interior, fuerza y dominio, la *cupíditas*, en Spinoza, para hacer frente al dominante y malévolo Salazar. En su interior, Durán vive una situación insegura y dubitativa. Así lo hace ver el narrador, cuando indica:

“Si ahora Durán colgara el teléfono, tendría alguna oportunidad de zafarse de Salazar y de Juanjo. Pero no cuelga el teléfono porque Salazar le paraliza. Salazar es un beleño, un veneno, un narcótico. Sólo el hecho de que estos primeros días de Madrid los esté pasando Durán en casa de Allende, mientras queda libre el piso de la profesora compañera de Allende [Emilia], impide que Ramón Durán pida perdón ahora por su desagradable contestación y vuelva a casa de Salazar, a la viscosidad dulce donde casi estaba acostumbrado a vivir con Salazar y con Juanjo” (p.382).

Libertad individual, ética del poder ser. Obrar éticamente consiste en desarrollar el poder del sujeto y no en seguir un deber dictado desde el exterior. Por tanto, en la invitación de Allende a cambiar de vida a Ramón Durán la oferta es clara: ser de otra manera, traducida a tienes que vivir de otro modo. Tanto en la invitación de Paco como en la del narrador hay una exhortación a la reflexión. El uno invita a Durán a elegir una vida diferente. En la otra, el narrador al lector y a su vida particular. Ramón Durán tiene que elegir la opción mejor para él; es decir, dejar el *laberinto*, la no vida que llevaba con Salazar y con Juanjo Garnacho y optar por otra vía, quizá menos fácil que la llevada hasta ahora, pero más fructífera. El laberinto era el palacio cretense de Minos donde estaba encerrado el Minotauro, palacio en el que Teseo no podía salir nada más que con la ayuda del hilo de Ariadna. También Durán está encerrado en ese palacio de Salazar y necesita el hilo de Allende para salir de él. La doctrina, ética, ascético-mística que le ofrece Allende consiste en la concentración de sí en sí mismo a través del camino, ética, que le ofrece Allende. Control de sensaciones, emociones e ideas nega-

tivas, suprimiendo todo obstáculo, Salazar, Juanjo Garnacho, al bien y la vuelta a la luz, nueva vida, sin dejarse coger de los vericuetos de los caminos.

Además, las observaciones de Paco Allende a Durán hacen referencia a la facultad que tiene cada individuo de actuar como quiera, y a lo que se entiende por ética cuando le indica una serie de razones que hay que tener en cuenta para preferir una tipo de actuación a otros. La vida de Durán con Salazar y Juanjo es una vida encerrada en la pasión y el deseo de placer; ahí está el laberinto. La pregunta Kantiana de Allende no es ¿qué debes hacer?, tampoco, ¿qué puedes hacer?, sino ¿qué quieres hacer? (cfr., p. 370). Ésta es la preocupación y ocupación de Allende con Durán. Paco sabe que es aquí donde se hace presente el *ethos*, la forma como cada uno adquirimos un modo de ser, el modo como van encaminadas nuestras decisiones que va definiendo un estilo de vida. Y para que Ramón Durán entienda qué le está diciendo Paco Allende, ante la oferta erótica del primero al segundo, Allende contesta a Ramón Durán con una elegante y profunda invitación a ser. Pregunta Durán: “—¿Te gusto físicamente?” El chico ofrece lo que estaba acostumbrado a dar: placer, en lugar de ser. A lo que Allende contesta con una respuesta sobre el ser. Es decir. Paco Allende enfatiza en el nuevo hombre que pretende que llegue a ser.

“—Eso también, pero no estoy hablando de eso ahora. Me gustaría verte haciendo algo que te beneficiase, que te sacase de esa existencia cutre que llevas ahora” (p.372).

Hay en Spinoza un recorrido, en su reflexión ética, por el deseo y las pasiones. La filosofía de Spinoza plantea un proceso de liberación individual que permite entender cómo se pasa de la servidumbre a la libertad. Spinoza no formula una ética del “deber ser”, sino una ética materialista del “poder ser”. Es decir, una ética autónoma en lugar de una ética heterónoma. Obrar para Spinoza consiste en desarrollar el *poder* (potencia) del sujeto (autonomía) y no en seguir un deber dictado desde el exterior (heteronomía). El sujeto ético spinoziano se va definiendo a través de cada decisión que hace como sujeto ético. Pombo también pretende hacer lo mismo con sus personajes. Paco Allende, Emilia y Ramón Durán, que lleguen a ser a través de sus decisiones. En el primero es patente el reto que le plantea Ramón Durán, el cual aparece ante los ojos de Allende como objeto erótico con una fuerza sobrecogedora y, a la vez, como objeto a convertir en sujeto libre. Tal es así que Paco Allende lucha contra sus afectos y pasiones, provocados por el eros de Durán. Pombo, a través de Allende, muestra la doble vía que se da entre el gobierno que tienen los afectos sobre nosotros y la forma cómo cada uno puede gobernarlos, poniendo como antesala el ejercicio de la razón. Porque

la razón es quien puede darnos el poder de ser libres, ella es la que nos hace conscientes de nuestros afectos. Indica Spinoza:

“A todas las acciones a que somos determinados por un afecto que es una pasión, podemos ser determinados, sin él, por la razón. [...] Obrar según la razón no es otra cosa que hace aquellas cosas que se siguen de la necesidad de nuestra naturaleza, considerada en sí sola. Ahora bien, la tristeza es mala en la medida en que disminuye o reprime esa potencia de obrar; no podemos, por consiguiente, ser determinados por ese afecto a acción alguna que no pudiéramos realizar si la razón nos guiase” (E4P59D).

Según Spinoza, en medio del determinismo dado por los afectos llamados pasiones, podemos ser gobernados. Cuando en éste hay intervención de la razón, inmediatamente desaparece en él la pasión y, por tanto, ya no se padece, se es dependiente de, sino que actuamos de manera libre guiados por la razón. Ésta es la idea de Allende que intenta aplicar a Durán a través de su pedagogía. Es decir, Paco Allende intenta hacer con el chico, con Durán, un sujeto ético, capaz de elegir por sí mismo, libre de la tiranía de la pasión. A partir del capítulo 33 (pp. 348ss), el lector percibe el esfuerzo de Allende por encauzar tanto las opciones y elecciones como la vida del joven Durán, transformándolo de ser estético, como Garnacho y Salazar, en un ser ético, como Allende. Según esto, la postura de Allende es visible en la posición que toma ante la situación de Durán. El lector es advertido por el narrador-omnisciente que le informa de sus planes. A saber:

*“El impulso de su voluntad de ayudar a Durán en este trance es más fuerte que toda mezquindad. Y olvida a Salazar. Allende prefiere en realidad que Salazar no intervenga, porque así podrá hacerse con el chico. Esta frase, **hacerse con el chico**, pertenece al reino de otros fines, los fines egoístas del o, que ahora no vienen al caso” (p.349).*

Como bien deja claro Spinoza, “un afecto que es una pasión deja de ser pasión tan pronto como nos formamos de él una idea clara y distinta” (E5-P3). Aquí radica la salvación humana. Aquí radica la salvación de Durán a través de ese *hacerse con el chico* por parte de Allende.

En la Ética, Spinoza pone de manifiesto como problema central la libertad humana que consiste en el *gobierno* de los afectos, tarea que solo es posible desde el uso adecuado de la razón. El control de esos afectos hace posible que pasemos de una menor a una mayor perfección, y nacen de la interacción de afectos fundamentales como la alegría, la tristeza y el deseo. Según Spinoza, todos los afectos se remiten “al deseo, la alegría o la tristeza” (E3P57D). Indica, a la vez, que “la alegría y la tristeza, por su parte, son pasiones que aumentan o disminuyen, favorecen o reprimen la potencia de cada cual, o sea, el esfuerzo por perseverar en su ser” (Ibid). Cuando ese hom-

bre ético es dueño y señor de ese équido desbocado provoca alegría. Es decir, obra bien y alégrate. Por tanto, no es desacertado ver en la ética spinozista el mandamiento de “la alegría de lo necesario”²³⁶.

Desde esta perspectiva, Pombo hace un recorrido por los deseos y las pasiones humanas a través de los personajes pasionales y apasionados en sus tareas de elegir. Y serán los personajes: Paco Allende, Emilia y Ramón Durán, los que se salvan, como indica su autor, los que llegan a ser, a la sustancialidad, a través de sus decisiones. El planteamiento ético de Allende es claro: ser dueño de sus actos, actuar siempre a favor del bien. El de Emilia, también. Por ejemplo, en relación con el primero lo vemos cuando en el capítulo 38 (p. 403ss), Allende ha vuelto a casa con una bolsa de rosquillas de santo. Y en lugar de quedarse en la tranquila casa y contemplarse y quizás entregarse a un erotismo vacuo, Allende opta, a su juicio, por lo mejor: salir de allí, marchándose a casa de Emilia. En la espera de la partida, en casa todavía, Allende hace un ejercicio de introspección, la cual es sabida por el lector, informado por el narrador omnisciente. En el interior de Allende hay contradicción, incluso miedo a no ser dueño de sí ante el chaval, sin embargo, opta por la decisión más dura, pero más beneficiosa: salir. Allende piensa:

“Es verdad que no tenemos que ir. ¿Querría quedarse conmigo [Durán] si yo insistiera? Toda mi vida he sopado con un compañero como este. Algunas tardes el deseo de encontrarme con un chaval así, de la edad de Durán, del aspecto de Durán, se vuelve doloroso. Pero a la vez ese deseo –y ese dolor– resulta cómico. Allende no puede tomarse por completo en serio. Cuando la realidad y el deseo se enfrentan al atardecer en su conciencia, Allende no logra tomarse por completo en serio. ¿No es esto una virtud? (pp.403-404).

Cuando Durán oferta, abierta y sin tapujo alguno, el deseo de acostarse y tener relaciones genitales, Paco Allende saca su saber de pedagogo y su opción ética de gobernar sus afectos, y reconduce la situación, dando una enseñanza ética a Durán magistral. Allende contesta a Durán en estos términos.

“–Hay dos opciones, Ramón, una es entrar al trapo, entrar a este trapo tuyo maravilloso de pasar la noche juntos. También yo, si quieres saberlo, estoy empalmado ahora. Ésta es una opción, ¿y cuál es la otra opción? La otra opción es irnos a ver a Emilia y cumplir más o menos el programa que tenía yo pensado y que es lo que yo creo que más te conviene” (p. 407).

Y Allende le da las razones convincentes, éticas, más que placenteras, para que aprenda. Allende sigue contestando a Durán:

²³⁶ Cfr. Zavala, I. M., “Don Quijote y el deseo. Cervantes y Espinoza”, p.7,

Si te detienes por un instante a pensar en lo que ahora me ofreces, descubrirás el intenso temor que sientes a no ser capaz de ofrecer ninguna otra cosa excepto tu precioso cuerpo. Me ofreces la única cosa de la que te sientes seguro ahora mismo: tu maravilloso cuerpo joven y fuerte y fibroso y dorado, tan íntegro. De eso estás seguro y me lo regalas porque sabes que yo lo deseo, y que yo te desee te satisface, te llena de placer, te hace sentirte estupendo. Pero yo deseo, sin negar tu encanto físico, yo deseo de todo corazón, que puedas ofrecerme algo más” (p. 408).

Y establece las diferencias entre un ser sustancial y uno insustancial. Entre Salazar, hombre estético, y él, hombre ético.

“Si nos acostamos esta noche, no habrá diferencia ninguna entre Salazar y yo, entre Juanjo y yo. Reproduciríamos en esta casa, y entre tú y yo, las primitivas prácticas de seducción y entrega y seducción y abajamiento que tantísimo placer nos dan a todos” (p. 408).

La diferencia entre el hacer de Allende y el hacer de los otros dos está en algo que distancia a uno de los otros, aspecto que intenta hacer ver Allende a Durán. Allende avisa a Durán que lo que él desea para él no es otra cosa que algo fundamental, a saber:

“Yo deseo que veas ante ti ahora una opción de mejora moral, una opción de independencia: está solo, eres independiente, tienes que proponerte aprender ciertas cosas para mejorar tu posición. No puedes ser más un mantenido, un asobrinadito...” (p.408).

Pombo, como Spinoza, no formula una ética del “deber ser” sino una ética del “poder ser”. Obrar éticamente consiste, como lo deja bien claro Allende, en desarrollar el poder del sujeto ético y no en seguir un dictado ajeno. Renunciar al deseo es de cobardes, hacer frente al deseo es de valientes, como lo deja claro Allende. El hombre como sujeto activo, causa eficiente, en clave de Spinoza, es el hombre que actúa, obra, que interviene en los afectos que le arrastran, por tanto, que es consciente de sus voliciones. Pero les hace frente y los vence. Según esto, el narrador transporta a la conciencia de Allende y el lector percibe la dialéctica de buen hacer. A saber. Paco Allende recorre su vida entera desde su frivolidad juvenil, tras salir de seminario, hasta el instante en que es consciente de que:

“[...] sólo movido por el deseo de ayudar a Durán, se va a comprometer en una acción compleja, que quizá termina mal. Hay una máxima que ha guiado a Allende durante todos estos años de ocuparse de alumnas y alumnos y madre y padres angustiados, todos estos años de esfuerzo por ser mejor, más libre y más comprometido con sus semejantes a la vez. Esta máxima dice: hacer lo correcto con independencia de que nuestras intenciones al hacerlo sean claras o turbias, buenas o malas. De alguna manera se trata de hacer el bien, lo que es

adecuado y correcto, con independencia de que mis motivos sean egoístas o altruistas” (p.350).

Allende se da cuenta de la situación de Ramón Durán. Su percepción es la de un sujeto paciente, que padece, que es sometido al imperio de los deseos, los cuales son causa inadecuada o parcial y que no posee consciencia de sus apetitos. Los sufre, pero no sabe su origen. Desde esta posición y perspectiva éticas, en el campo de la ética y estética, como individuos, Pombo define dos formas, al modo spinoziano, de ser y de actuar: como causa adecuada, como sujeto que obra, o como sujetos libres que tomamos decisiones, que conocemos las razones de lo que hacemos y que por tanto nos esforzamos por aumentar el potencial de actuar. La otra forma es como causa parcial, como sujeto que padece o sujeto expuesto a lo accidental y que decide poco sobre su vida, como afirma Kan, porque le ha asignado esta tarea a otro. En el caso de Durán, ese otro es Allende.

Allende, Emilia y, al final, Durán se hacen libres en tanto en cuanto van eligiendo en sus actos. Esa libertad se en el hombre, en su *conatus*, es decir, *esfuerzo, tendencia*, según Spinoza hay que entenderlo como “aquello en que cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” (E3P6). Esta ley spinozista hace que el ser humano se encuentre en aumento, crecimiento, o disminución, decrecimiento, de nuestra potencia de actuar, de ser libres. Esa libertad es visible en que Allende y Emilia se tratan, y tratan a Durán, como medios, no como fines, como en el caso de Javier Salazar. Y de ahí que Pombo asevere: Debemos tratarnos como medios, no como fines. Esto es visible en la conversación que llevan Emilia y Durán en la casa de la primera. Durán se ha desahogado con Emilia, ésta le contesta con ternura y con claridad, reconociéndole el pasa tan grande que ha dado al hacer audible sus sentimientos. Habla Emilia a Durán:

“Estamos moviéndonos en una comunidad muy pequeña de personas que quieren ser libres y que, para serlo, se apoyan unos en otros. ¿Sabes por qué me gusta que hables así conmigo esta tarde y con Paco? Porque te he visto melancólico. Y la melancolía es siempre mala. No hay melancolía libre, inteligente, sana. Toda melancolía es mala. Hay que obrar bien y estar alegres” (p.426).

Pombo hace un planteamiento antropológico muy contrastado y diferenciado. Allende representa una antropología centrada en la interioridad, centrada en el sujeto, mientras que Javier Salazar simboliza la antropología centrada en la imagen, centrada en la exterioridad, centrada en el objeto. Para Salazar, los demás se presentan como objetos codiciados a poseer y una vez poseídos, usados, fuera. Objetos a poseer, en tanto en cuanto satisfagan sus deseos y apetitos sensoriales, sensuales y genitales. En consecuencia se pueden comprar, tener, usar y tirar cuando han respondido al objetivo de su adquisición. Hay en la posición de Salazar una posición funcionalista. Cuan-

do Ramón Durán ha satisfecho las necesidades sensuales y genitales de Salazar, pierde todo interés. Salazar ya no ve una persona, sino un objeto que ha cumplido su función placentera. Ramón, hora, está vacío de contenido a ojos de Salazar: suscitar placer. Por consiguiente, no tiene ningún empacho en dejarlo tirado como un objeto que ya ha cumplido su función y ahora ya no sirve. Hay que buscar otro (Juanjo) que suscite nuevas sensaciones y placeres. La intención de Salazar no es hacer al otro ser persona, sino servirse del otro para estar en el mundo.

La postura de Paco Allende es la opuesta a la salacista. Allende ve al sujeto de la acción y, dentro de él, su interioridad. La estética es parte de esa forma de ser, pero no es lo más importante sino un camino para llegar al centro del sujeto. En la postura de Allende ser es lo más importante y no el tener: dinero, belleza, eros. El otro no es un objeto a conquistar, seducir, tener y satisfacerse, egoístamente, y, reducido a objeto, después, dejarlo, tirarlo porque ya ha cumplido su función. Para Allende, el otro, es un sujeto como él, misterio, que ha de relacionarse desde su mismidad. La felicidad como fin de la conducta humana; el bien como meta y defensa de todas aquellas, diríamos, virtudes que permitan alcanzarla. El núcleo de esta ética de Allende es el bien y su relación con la verdad. La renuncia a la verdad aparece como mal grave en el ser humano. Por eso Ramón Durán no entiende a Allende hasta que experimenta en su persona ese decir. Y como no lo entiende se ofrece a Paco Allende como objeto codiciado, como objeto de placer, sin embargo, desde esa vertiente, es rechazado por Paco, actitud que causa extrañeza a Ramón. Todos los hombres que había conquistado, incluido Juanjo Garnacho, habían accedido a sus pretensiones desde lo externo, desde lo estético.

La ética que ha desarrollado Pombo está centrada en el desarrollo del ser, es un intento por comprender, por racionalizar, el destino moral (la realidad) del hombre, pero sobre todo por penetrar en la condición humana, mostrando la forma cómo el hombre se puede comprender a sí mismo. Esta ética no habla de una libertad en sí, sino de un camino para llegar a ella, porque de eso trata la ética, de reflexionar la acción humana erigiendo como tarea fundamental un grado de conciencia para hacernos hombres libres. Pombo, por tanto, propone una tarea del pensar sobre el hombre y sus opciones morales que le convierten en bueno o malo –Allende, Salazar–, sino también hace una exhortación a la práctica de la ética del bien, amén de las virtudes del ascetismo, la fe²³⁷, la misericordia, el perdón y el amor. Una manera de ser y de actuar que configura una ética en la que el sujeto se hace responsable de sus actos, amén de una manera de establecer un vínculo con el otro, y, tal vez con el Otro.

²³⁷ El acto de fe que desarrolla Allende en Durán es significativo, cuando se da cuenta Durán de esa fe en él, empieza a cambiar de pensamiento y de acción.

7.4.5.15. ¿Qué es la novela *Contra natura*?

Álvaro Pombo es un narrador que le interesa el carácter simbólico de la realidad y de la realidad humana. Una realidad ésta que desde la perspectiva platónica no se muestra tal cual es, sino que depende de qué lado mires un aspecto u otro. Pombo así lo quiso expresar en sus inicios de narrador, en la primera novela corta *El parecido*. Allí abre la novela con una cita de *El Sofista* (236a-b) de Platón, donde pone en cuestión la percepción humana. La realidad tiene muchas caras y no siempre se ven todas. Depende de dónde te coloques ves una cosa u otra. En esa realidad hay un universo de apariencias y modos de ser diferentes, de contradicciones y conflictos, elementos que anidan en la condición humana, en el camino hacia la felicidad, no siempre conseguida.

Contra natura es uno de esos universos pombianos en que sale a la luz todo ese elenco de fuerzas que concurren en el ser y hacer humano. Y Pombo, como buen fenomenólogo, sobre todo, de la conciencia, lo lleva adelante a través de cuatro personajes, héroes símbolo, cada uno de una forma de ser hombre desde la vertiente homosexual. *Contra natura* no es sólo una novela, es, además, un documento personal, la visión de un novelista, Álvaro Pombo, “a medio camino entre el testimonio y la reivindicación, entre el documento social y el relato de tesis”²³⁸, en el que ofrece un panorama global de las relaciones homosexuales en la España de siglo XXI. Y para ello se vale de unos cuantos héroes literarios de distinto empaque moral, ético y estético, con los que Pombo juega en ese particular teatro del mundo, el mundo pombiano. Unos personajes adultos: Salazar (hedonista y agnóstico) y Allende (moralista y religioso), como paradigma de una generación de homosexuales del alto franquismo, generación análoga a la del novelista (1939), que viven una homosexualidad oculta, vergonzante, culpable y castigada por las estrictas exigencias de la moral y la religión. En esa generación se valoran los sueños y anhelos de libertad, de la expresión de sentimientos y de la integridad. Cierra el triángulo generacional, Emilia, símbolo de la medida y, desde el ángulo freudiano, del Yo. Hay por tanto una triangulación generacional pre-gay: Salazar-Allende-Emilia como en otras novelas.

En el lado opuesto a la generación pombiana está la generación más joven, los nacidos después de la Constitución de 1978 que en la movida madrileña tienen 28 años, Durán, y treinta y cuatro, Garnacho. Generación de hoy desinhibida y sin prejuicios que vive su homosexualidad libre y sin tabúes. El primero representa a los jóvenes homosexuales de hoy, de Chueca y de la España de la Ley del matrimonio gay, que viven en un ambiente de libertad. El segundo esa generación sociológica de doble vida a caballo entre la hete-

²³⁸ Alonso, S., “En clave de folletín”, o. c., p.2.

rosexualidad y el homoerotismo. Si la generación pre-gay luchaba por unos derechos, la generación postconstitucional vive de esos derechos conquistados, de tal manera que comienza a trivializar esa forma de ser.

De esa generación post-gay, Pombo critica el estereotipo, la exterioridad, incluso cierta tendencia al mimetismo heterosexual. Entiéndase la Ley de matrimonio homosexual. Pombo defiende, a través de la narración, una identidad gay propia, una forma de ser y vivir –eticidad– donde domine la ética. Durán, desde la perspectiva evolutiva, será el paradigma de esa forma de ir siendo, a través del desarrollo de la forma de ser, su transformación a lo largo de la novela y de la actuación de Allende. Desde esa doble vertiente, Pombo presenta qué es ser gay en la España de hoy; qué elementos configuran una eticidad gay de Ser-en-el-mundo tal cual uno es.

Para desarrollar esa eticidad personal y una ética general gay, Pombo lleva adelante ese pensamiento a través del método sapiencial. En un plano cervantino, una novela ejemplar. Tal es así que el mensaje de la narración de *Contra natura* es como el mensaje de las Bienaventuranzas: Si haces esto, te irá bien; si haces lo otro, te irá mal. Viene a decir, como Yahvé a Moisés: Yo pongo ante ti hoy vida y muerte, cielo e infierno, elige, en el libro del Deuteronomio (30,15). El mensaje de Pombo, ético-moral, es semejante. Si optas tú, libremente, ya que Pombo defiende la libertad en línea de Sartre, por la opción y vía de Allende, te irá bien. Serás un gay coherente con tu orientación sexual y existencial. Si por el contrario optas por el camino de Salazar, te encontrarás, tú mismo, con la no existencia, con la muerte. El pecado de este personaje no es ser homosexual, sino el orgullo, la indolencia de su vida y la desatención, como bien lo recuerda el profeta Ezequiel: “Este fue el crimen de tu hermana Sodoma: orgullo, voracidad, indolencia de la dulce vida tuvieron ella y sus hijas; no socorrieron al pobre y al indigente, se enorgullecieron y cometieron abominaciones ante mí” (16,40-50).

La novela *Contra natura*, por tanto, es un trabajo con el que Pombo toma una posición social, política, religiosa y ética muy clara, amén de personal, ante el colectivo gay. Se considera y “proclama” gay crítico²³⁹. A saber. Y lo hace ante los poderes políticos con la Ley del matrimonio gay²⁴⁰; ante el poder de la jerarquía religiosa católica: La homosexualidad es una forma de ser más, otra, del ser humano, por tanto es injustificado una declaración de contra natura la homosexualidad. Y a nivel social. Como cualquier ser humano, el gay ha de actuar ética y moralmente allí donde esté y con quien

²³⁹ “*Contra natura*, de Luis Antonio de Villena en el Mundo, caffereggio. net, 28 de diciembre, 2005.

²⁴⁰ Pombo se opuso al matrimonio homosexual. “Sí, esas cursilísimas bodas... Me opuse a que se usara la palabra <<matrimonio>>” [...] He intervenido clarísimamente y dije que matrimonio no era la palabra adecuada, ¡pero es que además es una estructura social anticuada! El asunto estaba en que legislativamente, si no utilizas la expresión matrimonio, es como si se pierde categoría. Pido que los homosexuales hagan un esfuerzo de normalización, que no es volver a ser todos heterosexuales. Insistir demasiado en la diferencia es un error”, en Calderón, M., “Álvaro Pombo: <<Es el momento de entrar otra vez en el armario>>”, en diario La Razón, 21 de septiembre de 2009.

conviva. Por tanto, el mensaje pombiano es claro y rotundo: Sí a la homosexualidad. Ahora bien, *Contra natura* también es otra toma de postura del novelista ante el mundo gay: No todo vale; “frente a esa banalización”²⁴¹, hay que obrar bien (Spinoza), ser felices y maduros, aspectos que conforman una homosexualidad bien asumida (moral) y éticamente vivida. Porque el hecho homosexual está caracterizado por la singularidad y minoría, por eso, debe seguir así revistiendo la condición homoerótica, y desde esa singularidad enseñar a vivir ordenadamente, en lugar de caer en la actual frivolidad y superficialidad tan notoria. “Este debe ser un momento de normalización y no de exacerbación porque no hay ideas nuevas”. “Yo apoyo la normalización del mundo homosexual, pero para que haya normalización tenemos que comportarnos normalmente, o no debemos hacer fiestorros como el Día del Orgullo Gay”²⁴². Incluso “no nos conviene esa cosa estrafalaria”²⁴³. El propio Pombo se ha posicionado ante los propios: “Creo que soy una persona que tengo autoridad para decir que debemos repensar todo un poco”²⁴⁴.

Por tanto, Pombo habla de una homosexualidad trivializada, estereotipada²⁴⁵. Es decir, a su juicio se vive y expresa una homosexualidad tan líquida, tan demasiado fácil, que apenas obliga a los homosexuales a alcanzar la madurez que requiere afrontar la adversidad, cosa que antaño sí la tenía. No es de extrañar que el novelista recurra a esa época dorada del ayer para reivindicar una vida propia homosexual. Y para ello no le importa recurrir a un personaje nada sospechoso, Salazar, para denunciar, y creemos reivindicar, esa cierta forma de vivir la homosexualidad desde el ayer. Así lo indica: “Las prohibiciones humedecían el apetito, exaltaban los deseos, agudizaban los ingenios eróticos, ¡la calle brillaba con sus turbios amores prohibidos!, pero la prohibición, la nocturnidad, el secreto, el secreto de toda aquella incipiente sociedad rosa [...], ¿no era en definitiva, parte de la maravillosidad, de la deseabilidad de la situación? Contra Franco nos la meneábamos mejor”. Por tanto, contra toda esa superficialidad y trivialidad está escrita esta novela.

Pero hay implícito un mensaje nuevo en la novela, mensaje que deja caer en el “Epílogo”. El proyecto moral que encierra *Contra natura* es para propios y para extraños; es para hoy, pero sobre todo para el futuro. El objetivo de la nueva eticidad gay, de la nueva ética, es un proyecto a lograr en el futuro, y está pensado para todos. Para unos, en el sentido de aprender lo

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ “Lo que estoy planteando es ese dislate de fiestas con uniformes nazis”, Ibidem.

que debe ser una homosexualidad bien asumida y vivida; para otros, enseñar²⁴⁶ y aprender la nueva ética gay para una convivencia más respetuosa.

¿Qué ha aportado Pombo con este nuevo trabajo narrativo? Una de las novedades respecto a las novelas anteriores es ese objetivo de ética gay. Además, la libertad para vivir la homosexualidad, sin culpa ni pecado, en un mundo global. Bien es verdad que todavía Pombo no logra olvidar personajes insustanciados, es decir, cobardes, porosos, líquidos que tanto preocupa al novelista. Si en *Los delitos insignificantes* solo quedaba la muerte del sujeto homosexual ante su verdad existencial, en *Contra natura* hay sitio para el sujeto homosexual, en su verdad existencial; con el añadido de cristiano, feliz y bueno. Tema ya tocado en *El cielo raso*. Si la Teología de la Liberación, en la idea de Pombo en *El cielo raso*, ayudaba a superar, disolver, muchos de los problemas morales, en concreto, la homosexualidad, en *Contra natura* la religión ayuda a ser buena persona. El ejemplo lo tenemos en Allende, bajo el colchón de la parábola del samaritano de San Lucas, Paco, homosexual y cristiano, es un personaje que ayuda a los demás, no los descuida. Pombo, a través de Allende, pone en acción la providencia divina esa idea que tanto le ocupa y preocupa. Somos la providencia para los otros. La falta de empatía mata, como le sucede al mal homosexual. Pombo, por tanto, desarrolla una poética del bien humano a través de personajes homosexuales.

¿En qué consiste ser héroe en la novela? El verdadero héroe consiste en afrontar el día a día y conseguir ser lo que debes en compañía de otros. Ese día a día guarda motivos suficiente para la heroicidad. Los dos ejemplos a los que ha recurrido el novelista vienen a responder a la exaltación del héroe. El héroe en *Contra natura* es el personaje abnegado, solidario, libre y abierto al otro para desde su realidad entablar una relación de sujeto a sujeto. El antihéroe es aquél que entabla relaciones personales desde el egoísmo de tal manera que el otro, tú, queda rebajado a objeto de usar y tirar.

Pombo gusta mucho de recurrir a la idea de salvación desde una perspectiva antropológica y no transcendente. O digamos que expresa la experiencia de salvación desde la inmanencia para experimentar después, mejor, la salvación transcendente. Idea que pone en práctica en esta novela y que viene a ser otra de las novedades que introduce frente a otros. Esa idea la toma de Ortega. Pombo deja claro en la narración que sólo nos salvamos cuando salvamos con nosotros nuestras circunstancias. Durán, Allende, Salazar, Garnacho, cada uno de esos héroes son fruto de unas circunstancias, viven en unas circunstancias concretas. Cada uno hace frente según saben. Unos se equivocan, Salazar y Garnacho, los demás, aciertan. En Allende y Durán las circunstancias son modificadas por los propios actores llevados por un afán de sentido y voluntad de cambio; por eso los dos se salvan. El

²⁴⁶ Luis Antonio de Villena así lo entiende y lo deja caer en su reseña a la novela *Contra natura*, cfr., “Contra natura...”, 2005, o.c.

uno de ser un macarra, un vividor, el otro de caer en la melancolía y en la parálisis del ayer. Durán va aprendiendo de Allende el valor de ser uno mismo y la riqueza que aporta ser uno mismo en lugar de ser un cuerpo nada más. El *noli forasire* agustiniano hace efecto en Durán. Pasa de ser un homosexual vertido absolutamente en sí mismo, como Salazar y Garnacho, a experimentar en su vida que el yo es importante, pero con otros. Durán experimenta es hermandad, muy presente en la novela de *San Francisco, una paráfrasis*, al lado de Emilia, su hija y Allende. No ver al otro como objeto de placer, sino como sujeto de relación. Cosa que no ven ni Salazar ni Garnacho.

Pombo invita también al compromiso y a la santidad. Pombo desarrolló el tema del compromiso y la santidad en *El metro de platino iridiado*. Fue tema en el que se apoyaba la novela. Luego lo desarrolló en *El cielo raso*, por no mentar a la paráfrasis de San Francisco. Retoma tal tema en *Contra natura*, ahora bajo el prisma de la homosexualidad. Pombo no da importancia a la felicidad, sino a la acción como un medio de llegar a ella. Mediante y a través del compromiso se puede ser feliz, una felicidad vacía de euforias, y se puede desarrollar la santidad. El santo ahora ya no es aquél que se dedica a la contemplación de lo divino en lo sagrado, sino que la santidad en la sociedad actual, homosexual o heterosexual, consiste en el compromiso con el otro, en atender al otro tanto como sujeto como sujeto en necesidad. Pero Pombo subraya el cuidado desde la cercanía, la proximidad, la proejimidad, hasta el prójimo más alejado. Hay que desarrollar en los próximos la gracia de la solidaridad para extenderla a los lejanos. Y esta novedad desarrollada en carnes de un homosexual, ahora vuelve a hacerlo y ampliarlo en *Contra natura*.

Así pues, el trabajo para llegar hasta el otro, para entender las cosas, para descubrir la transcendencia allí donde está, es un camino activo, experimentando en ese proceso el bienestar. Es lo que hace Allende, Emilia, Durán. No es lo que hace Salazar y Garnacho.

Otro de los elementos novedosos de la novela *Contra natura* es la incorporación del viaje como aspecto de cambio de vida. Si Gabriel Arintero en *El cielo raso* se va de su medio hostil, España, a otro lugar lejano para encontrarse así mismo y descubrir un yo ensimismado, también Durán experimenta el cambio en el viaje a Marbella a la muerte de su madre. En este caso no es solo, sino acompañado por un guía moral y espiritual, un YO freudiano, que le orienta y le conduce por el camino del bien. El viaje sirve para cambiar no el ser, sino reforzarlo. Sé lo que debes ser desde tu circunstancia.

Por tanto, si existir es interactuar con la realidad y con el otro. El héroe en la novela *Contra natura* es el personaje valiente que se atreve a cambiar si hace falta en las circunstancias en que está. Es el ente literario com-

prometido con el otro y con la realidad en que se mueve, es el que desarrolla la empatía de su ser con el otro. Y lo es también el que no se sumerge en la acedia ni siente desgana por obrar bien. Es el que apuesta y arriesga por el atreverse a equivocarse, como Allende. La verdadera *contra natura*, el anti-héroe es aquella, aquél, que se paraliza por cobardía, que está sumido en la desgana de hacer el bien, se cierra en sí mismo y en su circunstancia para no equivocarse. Aquél que vive amparado en las sensaciones sin ningún compromiso, empantanado en sí mismo. Ese es el antihéroe, el personaje insustancial todavía presente en la novela. Pombo advierte: “Vivimos ahora la misma insustancialidad de la ‘belle époque’”. La sociedad que se comporta como aquellos surrealistas que veían un acto poético y artístico en salir a la calle y pegar un tiro a alguien. Creemos que todo es sensación sin ningún compromiso. Eso es insustancialidad”²⁴⁷.

La novela *Contra natura* inaugura un nuevo ciclo narrativo en la novela, ciclo, a nuestro juicio, escatológico. Pombo vierte en la narración esa preocupación, y ocupación ahora, por la otra dimensión: la trascendente, la resurrección. Esta inquietud es visible en novelas posteriores a *Contra natura* como *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), *Virginia o el interior del mundo* (2009) y *El temblor del héroe* (2012). ¿Estamos ante el resurgimiento del sentido de lo sagrado en la vida de Pombo? Durán, como Gabriel Arintero en *El cielo raso*, logra, tras el tortuoso viaje espiritual a Marbella, cambiar de vida disipada en ese peregrinar día tras día por las alcobas de Madrid. Allí, ante la muerte de su madre, Allende recurre a la resurrección de los muertos para dar sentido a la muerte. ¿Muerte propia de Pombo, a través de las palabras de Allende? Parece que sí. Allende le enseña a integrar su homoerotismo, la piedad cristiana y la solidaridad con el otro necesitado, los pobres, no solo sociológicos, sino espirituales, como él. Entre los deseos y la conciencia de culpa, le ofrece el sentido de que la muerte no es un final, sobre todo para su madre en la circunstancia en que ha muerto. Es decir, Pombo viene a expresar esa inquietud humana por el fin de sus días, fin que no quede en nada (falta de sentido), como explica Allende a Durán. La muerte es la terminación de la vida mortal, “pero tiene que haber una restauración, por milagro, por prodigio sobrenatural. [...] Yo creo en la restauración total... la resurrección”²⁴⁸. Pombo no recurre a la ciencia para tranquilizar, tampoco a la filosofía, sino a la religión, da sentido, significado y contenido a una vida. Estamos, por tanto, ante ese doble pombiano en que por un lado le dice que no hay nada y por otro, ¿miedo?, que hay algo.

²⁴⁷ Lorenci, M., “Álvaro Pombo: <<La ausencia de empatía mata>>”, en diario *abcdesevilla.es*, *Cultura*, 06/01/2013, p. 2.

²⁴⁸ Sanye, o. c., p. [7]

7.5. LA LITERATURA RECICLADA. “*Cuentos reciclados*” (1997).

7.5.1. Introducción.

Álvao Pombo (Santander, 1939) es un autor prolífico. Es filósofo de formación, poeta en sus primeros tiempos y libros, después novelista, cuentista y articulista. Hoy es un escritor consumado y singular. En la contracubierta de la edición de *Cuentos reciclados* (1997), se dice del escritor que es uno de los “mejores escritores españoles de nuestro tiempo”. Eso se dice en 1997. Hay en esta caracterización alguna verdad. Esa misma afirmación sobre el novelista se dice también doce años después en la contracubierta de la edición de *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009).

Fue en el exilio londinense dónde se dio a conocer en los cenáculos literarios españoles, con poco éxito, con una colección de poesías: *Protocolos* (1973). Años después probó fortuna en la narrativa con una colección de cuentos “raros” por su temática y por su título: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977). No debieron gustar mucho a los críticos y al personal en general pues fueron pasto de los saldos de un gran centro comercial, para asombro y disgusto del autor. Veinte años después, cuando el autor ya está consagrado en la palestra literaria y es parte de ese mundo narrativo de los consagrados, su posición establecida como novelista, le permite volver a publicar, desde la plenitud y la fecundidad literaria, una segunda colección de cuentos intitulados *Cuentos reciclados* (1997). La situación ha cambiado.

Los primeros cuentos: *Relatos sobre la falta de sustancia*, fueron editados, como discretos que eran, por la editorial: La Gaya Ciencia. Sin embargo, merced a la posición relevante de su autor, los mismos cuentos son reeditados por la editorial Anagrama (1985). La segunda entrega, *Cuentos reciclados*, gracias a la consagración definitiva de su autor por la novela: *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) y por los premios literarios sucesivos recibidos, fue editada por la Editorial Anagrama (1997)¹. Las reseñas a los *Cuentos reciclados* responden a las expectativas creadas por la fama de poeta-novelista y también cuentista de Álvaro Pombo. Sin embargo, Pombo no llega todavía del todo a los críticos literarios nacionales. En 1984, J. Alfaya llamó a Pombo “escritor secreto”², y J. L. Aranguren escritor *original* de “acento y de tono”³. El profesor ve a su alumno como un escritor *diferente* y

¹ Es la edición que manejamos en nuestro trabajo: Pombo, Á., *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama (Narrativas hispánicas), 1997, pp. 170. A partir de ahora, todas las citas harán referencia a esta edición. Se citará como Pombo (1997).

² Cfr., “Notas para una lectura de Álvaro Pombo”, en *Los Cuadernos del Norte*, nº 24 (Marzo-Abril, 1984)51a.

³ Cfr., “Prólogo”, en Pombo, Álvaro, *Relatos sobre la falta de sustancia*, Barcelona, Anagrama (Narrativas hispánicas), 1985, p.9,

raro, quizás tanto como por su temática y contenido homosexual, como por su *tono* e impronta filosófica. Es posible que por esos calificativos, Pombo no acabe de tener sitio propio en la palestra literaria española. Tanto es así que la revista: *La página*, en el monográfico que saca sobre la *Nueva novela española* (2011), J.L. Martín Nogales ni se hace eco de él, ni como cuentista ni como novelista, en su artículo: “El cuento cambia de siglo”. Martín Nogales ve “dos momentos claves” en la historia del cuento, dentro de la literatura del siglo XX española. Uno, la “Generación del Medio Siglo”, con nombres tan conocidos como “Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Ana María Matute, Medardo Fraile, Carmen Martín Gaité”. Otro, “los escritores de cuentos de la Transición”. Nombres: “José María Merino, Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, Antonio Pereira, Juan José Millás, Juan Eduardo Zúñiga, Javier Tomeo, Soledad Puértolas, Enrique Vila Matas, Javier Marías, entre otros”⁴. Ninguna mención a Pombo. ¿Por qué?: ¿Ignorancia? ¿Rechazo? Es más conocido por la crítica foránea que por la propia. Por ejemplo, la Universidad Neuchâtel (Suiza), en 2004, organizó un *Coloquio internacional* sobre Álvaro Pombo, actas recogidas después en España por le Editorial Arco/Libros (2007).

Estos dos corpus de cuentos no recogen toda la producción cuentística de Á. Pombo, pues el autor ha ido diseminando sus cuentos en diversos medios literarios como revistas: *Los cuadernos del Norte* (1984)⁵ y *Revista de Occidente* (1989)⁶, periódicos como ABC (1992)⁷ y *El País* (1997), así como en volúmenes compartidos con otros cuentistas. Así constatamos cuentos tales como “La isla de los ratones” publicado en *Tres relatos* (1988)⁸; “Camino de Houmt Souk” está en *El fin del milenio* (1990)⁹; “Comparecencia del buitre leonado” (1997) está publicado en el libro *Bestiario*¹⁰; el cuento “Avatar con peripecia de la reaparecida pitillera preferida de su Alteza Imperial la Archiduquesa Olga Alexandrovna” (1993) está recogido en *Cuento español contemporáneo* (1993)¹¹; “El acontecimiento aún visible” está publicado en *El País semanal* (1997)¹²; “Solarium” fue publicado en el diario ABC, Blanco y

⁴ Cfr., Martín Nogales, J.L., “El cuento cambia de siglo”, en *La página*, n° 93/94 (2011)67,

⁵ N° 24 (Marzo-Abril, 1984). En este número se recogen dos cuentos: “Reencuentro” (pp.36-38; y “Al-Ablaq” (pp.39-43).

⁶ La revista publicó el cuento: “Vida de Santa María Iridiana”, que luego se convirtió en la novela: *El metro de platino iridiado* (1991).

⁷ Pombo, Á., *El estereotipo*, en diario ABC literario, Madrid, 31/07/1992, pp. 21-22. En las notas, el escritor advierte que el relato nació “de una anécdota que me contó un amigo acerca de un amigo suyo”. Advierte también que el cuento fue redactado en “dos sesiones”, “unas cinco horas”. Que a juicio del propio Pombo, “demasiado tiempo”.

⁸ Cfr. AA.VV., *Tres relatos*, Santander, Ed. Tantín, 1988.

⁹ Cfr. AA. VV., *El fin del milenio*, Barcelona, Planeta, 1990.

¹⁰ Cfr. AA. VV., *Bestiario*, Madrid, Siruela, 1997.

¹¹ Cfr. Encinar, A. y Percival A., (eds.), *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 243-257.

¹² Cfr. Del 21 de diciembre de 1997, citado por Weaver III, W.J., *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press, 2003, p.231, nota: 113.

Negro (1992)¹³ y finalmente el cuento “Nacho en los acantilados de Escocia y Valladolid” está publicado en *El libro de los sueños* (2005)¹⁴.

Cuentos reciclados (1997) está acaballo entre dos novelas totalmente opuestas en tema: sustancialidad y religación (religión); en el tratamiento del tiempo: la Edad Media, siglo XII, frente al siglo XX, y de los lugares, la Provenza frente a ¿Letona? (Santander ficticio y amado). Y también en los personajes. La primera es la historia de un joven inquieto, Acardo, en busca de sentido y significado en su vida, frente a la segunda que es la historia de una narradora, anónima, en un ginéceo norteño español, dónde descubre la gran farsa y mentira de su origen, amén de la banal y malévola estancia que le ha rodeado en su infancia. Las novelas son *Donde las mujeres* (1996) y *La cuadratura del círculo* (1999).

Los cuentos de 1997 surgen con la madurez propia de un escritor experimentado, con una obra literaria ya notable. Y lo hacen en medio de estas dos novelas mentadas. Veamos algunos pormenores, el contexto y el texto de los cuentos.

7.5.2. Contexto y texto de los cuentos.

El contexto en que nacen *Cuentos reciclados* no es como el de *Relatos sobre la falta de sustancia*. Son muy diferentes: Londres para los de 1977, Madrid, para los de 1997. El contexto en el que nacen *Relatos*, inglés, es muy diferente al contexto en el que surgen *Cuentos reciclados*, español. El uno aparece antes de la Constitución (1978), son preconstitucionales, pero lo hace en una sociedad abierta, cosmopolita, tradicional, el otro en una sociedad consolidada en la experiencia democrática. En líneas generales, ya se puede hablar de una sociedad española democrática. Han pasado casi veinte años de la aprobación de la Carta Magna. El horizonte democrático ya no se mira como una tierra prometida que mana leche y miel, ni como una arcadia, sino desde la más real realidad: como una tierra árida donde hay que arar con el sudor de la frente de todos, y en la que abundan agraces y zarzas al lado de tierra fecunda.

El contexto propio hay que ubicarlo en el mundo. Y la década de los 90, hay que caracterizarla por varios aspectos que contribuyeron a una sensación de bonanza y prosperidad generalizadas¹⁵. El primer es el de “una situación de imperturbabilidad”. Unos años en que hubo equilibrio, seguridad

¹³ Este cuento fue publicado con nota propia del autor en el diario ABC, Blanco y Negro, el 05/07/1992, en las páginas 16-18. En las notas, el autor, Pombo, advierte que “están dictadas el lunes 15 de junio del 92, a partir de otras notas acerca de este mismo cuento”, p.18c.

¹⁴ Cfr. Tusquets (eds.), *El libro de los sueños*, Barcelona, RqueR, 2005, pp. 111-114.

¹⁵ Seguimos a Alonso, S., *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, 2003, pp. 178ss. Aparecerá como Alonso, 2003.

y prosperidad. A ello contribuyeron la caída del Muro de Berlín (1989) y la firma del Tratado de la Unión Europea en Maastricht (1992). Consecuencia de todo ello fue la “sensación de una bonanza generalizada” (Alonso, 2003: 178). Bienestar, aparente seguridad y libre de amenazas, estos dos elementos cayeron a tierra, como las torres gemelas, el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York con el atentado terrorista al corazón de la economía: Las torres gemelas. Después de esta tragedia, ya no volvería a ser lo mismo que antes. La época del miedo y la inseguridad había comenzado. El siglo XXI empezó con ese evento trágico.

En cuanto a España, la transición española comenzó hacia 1975, año importante en la historia política y social española. Los años ochenta heredaron la euforia de la democracia, los parabienes que ella encerraba, y los augurios de una holgada economía que traían los nuevos tiempos. Democracia significaba novedad, renovación, modernización de ideas, costumbres, modos de vida. Y los años noventa, pasada la euforia de lo novedoso: votaciones, partidos políticos, algunos de ellos legalizados y reconocidos, habiendo experimentado ya que las cosas no son como parecen, fueron años de realismo y de enfrentarse a la verdad personal y social. Algunos expertos (Rodeñas de Moya) han visto cierto desencanto de la sociedad en los años noventa con el sistema político, pues se percibe una disfunción, no hay confluencia entre las aspiraciones de unos y el resultado de otros. El partido del PSOE se mantuvo en el gobierno de la Nación hasta que perdió las elecciones (1996). En ese año, hubo alternancia del sistema político. El Partido Popular ganó las elecciones con José M^a Aznar a la cabeza de la presidencia del Gobierno de la Nación, comenzando un nuevo periodo político, económico y social.

1992 fue un año importante para España. Se convirtió en referente mundial al asumir la responsabilidad de organizar tres grandes eventos: La Exposición Internacional de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la capitalidad cultural de Madrid. Los dos primeros supusieron una gran inversión en infraestructuras que transformaron el país, más todavía en los lugares donde se celebraron, Barcelona y Sevilla. Los Juegos Olímpicos también supusieron una fuerte inversión en deporte, de tal manera que el esfuerzo y el impulso de una comunidad de deportistas de élite para que estuvieran a la altura de las circunstancias, fueron improbables. Al lado de las Olimpiadas y la Exposición hubo otro evento muy significativo y llamativo: La conmemoración del Quinto centenario del descubrimiento de América. Este evento supuso al lado de la pompa, el boato y la memoria, allende los mares, la revisión de una Historia en común desde otra visión que la de la Península ibérica. Después del boato, vino la recesión cruda y dura de la economía que siempre influye en la vida cotidiana.

Desde la perspectiva literaria, la llegada de la Democracia trajo consigo la idea de que, acabado el Régimen franquista, surgirían esas ansias de aire fresco y de libertad, traducidas a nuevas ideas, creatividad, y salida del armario de todo aquello reprimido en el régimen anterior. La década de los noventa será la constatación de que toda aquella ilusión se transformó en desilusión, todos aquellos anhelos innovadores fueron haciéndose presentes no tan rápidos como se esperaba¹⁶.

Por otra parte, la sensación de bonanza influyó en el mundo de la literatura. El mundo del arte, entre ellos, la literatura, fue apoyado por el poder político. Esto supuso un avance. Sin embargo, el rumbo que tomó ese apoyo no fue en la línea esperada, sino en la línea comercial. La cultura tenía que ser rentable para poder invertir en ella. “[S]e trataba de transformar las manifestaciones artísticas no en actividades destinadas a la formación humanística e integral del ciudadano, sino en industrias que debían revertir sus beneficios en la economía española” (Alonso, 2003:179).

Por otra parte, lo políticamente correcto se instaló tanto en el mundo literario como en el cine. Un reducto quedó al margen de ese interés mercantil: La literatura arriesgada. Es decir, una literatura para minorías. Entendemos que entre esa literatura está la de Pombo. El secretario de la Academia, Domingo Induráin, definió a Pombo como “un autor más valorado por otros escritores que por la gente de la calle”, amén de ser un escritor “especialmente preocupado por los aspectos formales de su obra de una manera casi religiosa”¹⁷. A partir del 1988, la idea filosófica de Pombo, la sustancia, manifestada en *Relatos sobre la falta de sustancia* se hizo presente en muchos autores. El “pensamiento débil” y la “falta de sustancia” fueron el contenido de muchas obras de aquel momento. En esa línea está *La soledad era esto* (1990) de Millás (Alonso, 2003:179).

En relación al cuento¹⁸, éste hay que situarlo en las circunstancias y coordenadas generales que afectan a la literatura de ese momento, finales del siglo XX. Y una de las coordenadas y características que los teóricos han visto en ese momento es la llamada postmodernidad. Holloway aporta al mundo de la literatura hispánica un trabajo calificado así: *El Postmodernismo y las otras tendencias de la novela española (1967-1995)*¹⁹. En esta postmodernidad nada es puro, sino evanescente; lo ortodoxo es cambiado por lo heterodoxo. Lo puro ha dejado sitio a la mixtura y la fusión. Las fronteras entre uno y otro territorio, género literario, e ideologías, todo se ha venido abajo como las murallas de Jericó. Lo narrativo se ha impregnado de lo lírico y éste de aquél. De “dispersión y disgregación” califica Martín Nogales (20-

¹⁶ Fusi, J. P., *Un siglo de España: La cultura*, Madrid, Marcial-Pons, 1999, p. 153.

¹⁷ Cfr., http://elpais.com/diario/2002/12/20/cultura/1040338801_850215.html

¹⁸ Tenemos presente dos artículos: <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/mvillalba/actas.pdf>

¹⁹ Editorial Fundamentos, 1999, 396 pp.

01:43) al pensamiento de finales de siglo. Las grandes teorías filosóficas, sociales y estéticas se han derrumbado. Todo queda cuestionado. El relativismo se ha impuesto.

Si la literatura es un medio para indagar en esa realidad difusa, el cuento ha servido como un “cauce apropiado” para recoger los fragmentos de un mundo roto. Por eso el cuento, como indica Romera Castillo, “se basa en la captación de lo fragmentario, porque es la radiografía de un aspecto parcial de la realidad, el reconocimiento de un detalle que puede ser revelador”²⁰. Y eso ha hecho el cuento en esta década tan convulsa como heterogénea. Tanto es así que el género de la cuentística en este ocaso del siglo XX está caracterizado por la innovación; el cuento está “rompiendo moldes”²¹. F. Valls percibe en esta década un “renacimiento del cuento” en España. ¿Acaso se puede hablar de una Edad de plata del cuento?

Si la literatura española está caracterizada por uno de los rasgos más sobresalientes, el *realismo*, en su historia, también el cuento de esta década de los noventa, está impregnado de ese rasgo realista, aunque en unas “modulaciones mucho más complejas” que incorporan desde el “memorialismo al esperpento, el humor burdo o el relato oral” (Romera Castillo: 47). Este realismo se circunscribe, entre otras manifestaciones, a lo urbano, tanto en el *topoi* como en la descripción de la sociedad contemporánea, haciéndolo de una manera ácida e irónica. Pombo lo hará focalizando su narración en la burguesía, presente en la cuentística de Pombo de 1997²². El cuento “Las lenguas mentiras” (nº 3) es un ejemplo de cuanto indicamos.

Al realismo, la fantasía, se une otro rasgo del cuento en la década de los noventa: “el intimismo” fruto de un “mundo disperso y disgregado” en el que predomina el pensamiento “débil”. La mirada se ha vuelto de fuera a dentro del personaje (Romera Castillo: 51), “a la reconstrucción del sujeto” que esta “crisis”²³, frente al derrumbe externo del pensamiento ideológico. En esta línea intimista, el narrador tanto de novela como de cuentos recurre a las fuentes personales (memoria) para construir sus relatos. Por ejemplo, Á. Pombo es calificado de “novelista re-creador de un mundo novelesco muy propio” por su profesor, J. L. Aranguren²⁴. Una muestra de ello la encontramos en escritores tanto maduros como jóvenes. “Por eso abundan hoy relatos memoriales (Luis Mateo Díez), evocaciones del pasado e indagaciones en la

²⁰ Cfr., Romera Castillo, J., “Algo más sobre el cuento en la década de los 90”, en Villalba Álvarez, M.-García Sánchez, A., (coord.), “Última narrativa española”, en Actas cursos de verano, Toledo 2003-05, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 44-45,

<http://www.analitica.com/bitbliblioteca/mvillalba/actas.pdf>

²¹ Cfr., Longares, M., *Extravíos*, Madrid, Alfaguara, 1999.

²² Otros escritores que se hacen eco de la sociedad son Juan Madrid, Ignacio Vidal-Folch, Sergio Pàmies, Quim Monzó, recogido por Romera Castillo, Actas, o. c., p. 48.

²³ Holloway reflexiona sobre “La crisis del sujeto” en el capítulo IV de su trabajo, *El postmodernismo...*, o. c., pp. 229-288.

²⁴ Cfr. Aranguren, J. L., “El mundo novelesco y el mundo novelístico de Álvaro Pombo”, en *Cuadernos del Norte*, nº 24 (marzo-abril, 1984)44.

infancia (Álvaro Pombo, Mendicutti, Emilio Cavilanes), incursiones en el mundo de los sueños, las ilusiones, la memoria vencida o la conciencia fracasada (J. Millás) y libros de temática amorosa, indica Martín Nogales (20-01:44).

La cuentística con protagonista femenino, en la que el intimismo tiene una presencia muy significativa, escrita por mujeres, otros escritos por hombres. Álvaro Pombo se suma a ello. En *Cuentos reciclados* tres de los once cuentos tienen un yo narrativo femenino: “Avatar con peripecia...” (nº 1), “Los aventados” (nº 5) y “Solarium” (nº 6). El cuento “Alma mater” (nº 5), y son de protagonista femenino.

La situación del autor entre el texto de 1977 y el de 1997, también ha cambiado. Si *Relatos* es un corpus con aire inglés y en territorio inglés, *Cuentos* es un corpus con aire muy madrileño y en territorio madrileño. *Relatos* aporta a un cuentista ignorado, novel, “raro” en el mundo literario español. La temática homosexual es uno de sus temas más recurrentes. La densidad temática de los relatos, habitados por personajes ensimismados y maniáticos, se moldea con un peculiar tono irónico, tan significativo en textos como “Tío Eduardo”. *Cuentos*, por el contrario, muestra a un narrador, poeta y cuentista, experimentado, donde los temas son variados y los personajes han perdido una parte de esa densidad psicológica. En 1997, en *Cuentos reciclados*, se percibe a un Á. Pombo como novelista consumado, y singular, en un contexto que todavía no ha acabado de asimilarlo.

El Pombo de *Relatos* es un poeta maduro de treinta y ocho años, foráneo e inquieto, que viene a España ilusionado y con mucho qué decir y a hacerse un hueco en el campo literario de la narración y la poesía. El Pombo de los *Cuentos* es ya un literato consumado, experimentado y reconocido, detrás hay ya muchos premios; un robinsón urbano. Un reciclador de todo material que recoge y lo va transformando en literatura. “Todos somos recicladores de los materiales que nos vienen” confiesa el autor²⁵. Esa consumación es fruto del trabajo, reciclar, y el reconocimiento desde fuera, y todo ello se plasma en los múltiples premios recibidos: Premio Herralde de Novela 1983 por la *El héroe de las mansardas de Mansard*, Premio de la Crítica 1990 a su novela *El metro de platino iridiado*, Premio Nacional de Narrativa y Premio Ciudad de Barcelona 1997 a su novela *Donde las mujeres*. Los cenáculos literarios españoles abren sus puertas tímidamente a ese autor un tanto desconocido que sigue siendo Álvaro Pombo. Todavía sigue siendo autor de minorías.

El lector de *Cuentos reciclados* se encuentra con una colección de narraciones breves, once, uno más que en los anteriores cuentos (1977), doce, con una variedad de relatos. En los cuentos de 1997 predomina la diversidad

²⁵ A la entrevista que Antonio Astorga le hace para el diario ABC, cfr., Astorga, A., “Los restos del naufragio”, en diario ABC cultura, martes 21-10-97, p. 57.

de tonos y la apertura al mundo, con el añadido del humor, denominador común en toda la narrativa. Los cuentos transitan por el territorio de la intimidad, la conciencia, el vitalismo, y como en los anteriores, *Relatos* (1977), todavía el tema existencial de la soledad, el miedo y la culpa. Bien es verdad que los cuentos son una serie de historias menos existenciales que las historias de *Relatos*. Estos cuentos siguen las coordenadas pombianas en que domina lo personal sobre lo social. Los cuentos indagan en los territorios del yo, de lo privado y de la intimidad. Desvelan las incertidumbres del ser humano en un tiempo confuso, el asombro, como la protagonista del cuento “Solarium” (nº 6), o la decepción como en el cuento “Alma mater” (nº 5), igual que la protagonista de la novela *Donde las mujeres* (1996). Los escenarios de los relatos siguen siendo urbanos: La ciudad sigue siendo su entorno y la ciudad se ha convertido en el escenario casi único donde transcurren los relatos. París, Madrid, Valladolid, Soria, el Norte de España, la Letona pombiana, son los escenarios de la narración. Los cuentos no se convierten en la descripción de unos modos de vida en un lugar concreto, sino en un modo de ser o de actuar o de añorar lo que uno fue, en uno de esos lugares. Por ejemplo, la protagonista de “Avatar con peripecia...” (nº 1), vive en París, pero vive allí porque no le queda otro remedio. Su mirada está en el ayer en san Petersburgo, al lado de una Romanoff. Y otro de los aspectos a resaltar en los cuentos: la impostación de la voz. Pombo imposita la voz femenina en tres de los cuentos de la colección: el nº 1, “Avatar con peripecia...”, el nº 4, “Los aventados”, y el nº 6, “Solarium”.

El texto de *Cuentos* está más ligero de peso emocional. Se percibe menos denso, menos asfixiante, menos egocéntrico. Los personajes ya no son tan giróvagos sobre sí mismos, ya no están tan empantanados. Los personajes de *Cuentos*, aun cuando guardan algún rasgo de la insustancia, intentan salir de esa mazmorra en la que están. Son ellos mismos los que luchan por hacerlo. Hay, por tanto, una voluntad de sentido, de búsqueda de ir más allá de una situación, haciéndolo muchos de ellos desde ese pasado bien apropiado. Es decir, hay una situación ética muy clara.

Si el autor recicla su literatura, estos personajes también reciclan su pasado, desde el cual descubren la presencia de otro más allá del yo. Las historias son muy heterogéneas, van desde los objetos más comunes, hasta las personas y sus efectos cuando irrumpen en la vida de otros. Los materiales de los cuentos son muy diversos, y sirven al autor para hacer una fenomenología del mundo que nos rodea, que rodea a los personajes, y una fenomenología de la conciencia. Por ejemplo. El primer cuento, *Avatar...*, es una reflexión sobre la influencia de una persona sobre otra. La evocación surge desde el poder de una pitillera, objeto de reflexión y de evocación, de los sentimientos que encierra en sí.

Pombo hace acto de presencia en España allá por el año 1977²⁶. Y lo hace sin ruido y sin atención crítica. La notoriedad vendrá después, en los ochenta. Junto a Pombo (1939), otros escritores están en la palestra literaria con sus trabajos. Uno de ellos es Juan José Millás (1946), el otro, el barcelonés Enrique Vila-Matas (1948). Éste debuta en las tablas literarias con una obra poco aplaudida: *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), casi como *Relatos* de Pombo. Será en 1977, año de la publicación de *Relatos sobre la falta de sustancia*, cuando publique la obra que le lanzará a la fama: *La asesina ilustrada* (1977).

Veamos qué elementos forman el corpus textual de los cuentos, qué los caracteriza y qué los diferencia a los otros de 1977.

7.5.3. El corpus textual de los cuentos.

El corpus textual de *Cuentos reciclados* está formado por una colección de once relatos de desigual extensión, cuyo *reciclaje*, el autor define y justifica en el prólogo. Si el *reciclaje* es la idea que sustenta toda la colección de 1997, la de la (in)sustancia lo es la de *Relatos*. Entre una colección (1977) y la otra (1997) hay veinte años de diferencia. Entre una y otra colección se aprecia cierta evolución en el eje temático de los relatos. Si la homosexualidad era el tema recurrente en *Relatos*²⁷, su ausencia²⁸ es una nota diferenciadora en los *Cuentos*. “Los personajes homosexuales (y heterosexuales) de *Relatos* carecen, efectivamente, de integridad y de fortaleza ética, y son incapaces, en consecuencia, de afirmar su sexualidad como de afirmar cualquier otro aspecto de su ser” (Martínez Expósito)²⁹. Por el contrario, los personajes de *Cuentos* son reciclados en su postura ante el otro, dimensión ética. El propio Pombo lo señala en el “Prólogo”: “La compasión de mis personajes es vivida como imperativo categórico de la sensibilidad ética”³⁰. Por tanto, la insustancia es sustituida por el imperativo ético. Pombo responde en los *Cuentos* a la línea ética que había empezado en 1990 con *El metro de platino iridiado*, etapa que inaugura la poética del bien. A partir de esta novela, los

²⁶ Nos apoyamos en Gracia, J-Ródenas, D., “7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010”, en Mainer, J.C., *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 2011, pp. 624ss.

²⁷ “Uno de los temas centrales de los *Relatos* es el de la homosexualidad tratada desde muy distintas perspectivas y muy diferentes humores [...] El otro tema central es la religión, no siempre desligada de la problemática sexual”. MasoliverRódenas, J. A., “Apuntes para una poética de la sustancia”, *Insula*, nº 568 (1994)16.

²⁸ Martínez Expósito ve dos claras excepciones: “En la segunda colección de relatos, *Cuentos reciclados*, no hay personajes ni situaciones ni referencias homosexuales (con la posible excepción de una relación protolésbica en *Solarium* y una cierta homosexualidad viril solapada en *LakiLuky*”, en *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <<queer>>*, Barcelona, Laertes, 2004, p.122.

²⁹ Martínez Expósito, *Escrituras...*, o., c., p.123.

³⁰ Pombo, *Cuentos...*, o., c., p.16.

personajes son diferentes. Todos ellos “conservan, no obstante sus fracasos, sus desatinos, o la mala leche ajena, su integridad, su vitalidad espiritual, su eticidad”³¹. Esa postura diferenciadora, no solo es visible en el lector, sino también es confesada, como novedad, por el propio autor. En concreto lo hace en el “Prólogo”, cuando comenta el cuento nº 9: “La semblanza de Muñoz-Vitriera...”, al afirmar:

*“[E]s el relato de un resentimiento relativamente sencillo de comprender, y, como casi todos los resentimientos (al menos en la medida en que pueden examinarse desde fuera), más o menos injustificado. Si esto hubiera sido todo, éste habría sido un relato más sobre la falta de sustancia”*³².

La novedad está en:

*“[...] la reintroducción en un nuevo circuito de invenciones, el reciclaje, se produce al hacer que la historia del resentimiento sea recontada ante un interlocutor que a su vez no pertenece ya al ciclo de la falta de sustancia sino al de la eticidad. [...] Pero el significado del cuento no depende de que Dios exista o no sino sólo de que mi pobre y elegante Federica de la Lombana y Ruiz-Velasco se capaz de compadecer de hecho a un semejante suyo con tanto precisión y plenitud e integridad como si ese sentimiento hubiera de servirnos a todos”*³³.

Por tanto, la diferencia entre los cuentos de ayer (1977) y los relatos de hoy (1997), radica en la postura de los personajes. En concreto en que:

*“La compasión de mi personaje es vivida como imperativo categórico de la sensibilidad ética”*³⁴.

Frente a la falta de sustancia (1977) se impone ahora el imperativo ético (1997). Aquí radica la diferencia entre unos y otros, y ése es el cambio entre *Relatos* y *los Cuentos*. Entendemos que Pombo configura dos poéticas diferentes, incluso también, dos estéticas diferentes. El profesor Martínez Expósito se hace eco de ese cambio, y señala alguna diferencia entre unos, 1977, y otros, 1997.

“La evolución de Pombo en sus cuentística ha consistido fundamentalmente en un tratamiento de la sexualidad. En los años setenta la sexualidad era un dato natural más de sus personajes; la mayoría eran homosexuales victimizados por su propia homosexualidad que habían aprendido a tolerar e incluso a aceptar ese estado de cosas. En los años noventa, Pombo parece haber querido reciclarse y seguir unas modas culturales que desaprueban la mar-

³¹ “Prólogo”, Pombo, *Cuentos*, o. c., p. 12.

³² Ibid, o. c., p. 15.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibid, o. c., p. 16.

ginalización de las sexualidades alternativas y que condenan abiertamente la homofobia"³⁵.

Si los temas, los personajes, los ritmos eran "heterogéneos entre sí" en la colección de 1977, una mayor homogeneidad domina en los relatos de ahora (1997).

El corpus textual de *Cuentos reciclados* está formado por una colección de once relatos. Cinco de esos relatos no son inéditos: "Avatar con peripecia..." [nº 1], "Una acción de paz" [nº 2], "Los aventados" [nº 4], "Solarium" [nº 6] y "Laki Luky" [nº 8]³⁶. El resto, los números: 3, 5, 7, 9, 10 y 11, no están publicados. Estos últimos nacen del reciclaje de otros materiales. El nº 3, recicla, según el propio autor, "un tema de los *Cuadernos de notas* de Henry James". El resto de los cuentos, los números 5, 9, 10 y 11, los materiales reciclados proceden de un proyecto no consumado: la novela *Batán*³⁷. En todos ellos hay un claro sustrato filosófico, como reconoce Pombo en el "Prólogo" del corpus³⁸.

La amplitud de la narración oscila entre un cuento y otro. El primero, "Avatar..." (pp.17-30), tiene unas diecisiete páginas, por el contrario, el quinto, "Alma mater" (pp.64-92), tiene muchas más: veintiocho. La colección anterior: *Relatos sobre la falta de sustancia*, tenía doce, y las extensión de los cuentos era más bien corta.

Los títulos de *Cuentos* son sugestivos y aleccionadores. Por ejemplo, el número once (pp.150-170) es muy singular en su titulación: "El atropello de Don José Maza López". Sin embargo, el séptimo (pp.99-111) es muy aleccionador; va en línea ético-moral. El título es muy sugerente pues pone como protagonista a uno de los vicios: "La soberbia de la vida". Los hay prolijos como los números 1 y 9, y los hay escuetos, como el 6, 8 y 10. Algunos de los cuentos presentan títulos explicativos. El número 1 está titulado: "Avatar con peripecia de la reaparecida pitillera preferida de Su Alteza Imperial la Archiduquesa Olga Alejandrovna". El número 9 es más barroco: "Semblanza de Muñoz-Vitriera o de cómo acabó siendo imposible para el Dr. Muñoz-Vitriera componer, mental o verbalmente, la semblanza de un hombre excepcional, cuyo entendimiento se especificaba siempre por un objeto universal, y de lo que hizo en su defecto". Los hay con títulos tan sorprendentes como "Los aventado", nº 4, y los hay tan discretos como *Salarium*, nº 6. El resto de los cuentos están titulados desde la perspectiva navideña, como

³⁵ Martínez Expósito, o. c., p. 125.

³⁶ Irónicamente, Pombo indica en el "Prólogo": "1) Estos cuentos se llaman <<reciclados>> porque cinco de ellos son cuentos recobrados, en el sentido de que el autor los ha cobrado, con ésta, dos veces. Son los cuentos 1, 2, 4, 6, 8. Todo el mundo sabe que reciclar es, para los autores de colecciones de cuentos, un recobrar deliciosísimo. No hace falta decir más", Pombo, Á., *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama (Colección Narrativas Hispánicas), 1997, p.7.

³⁷ Cfr. Pombo, *Cuentos...*, o. c., p. 10.

³⁸ Cfr., nº 3), *Cuentos...*, o. c., p. 8.

“Una acción de paz”, nº2; otros hacen referencia a los vicios, como “Las luegas mentiras”, nº 3; otros recurren a los fenómenos atmosféricos, como “Los aventados”, nº 4; otro recurre a un significado título universitario: “Alma mater”, nº5; “La soberbia de la vida”, nº7; “Laki Luky”, nº 8; y “La tangui-lla”, nº 10. Estas historias están desarrolladas a lo largo de ciento setenta páginas (170 pp.). *Relatos sobre la falta de sustancia* tenía alguna más: ciento ochenta y ocho páginas (184 pp.). Según avisa el autor, *Cuentos reciclados* reúne en su cuerpo relatos previamente publicados, por eso están “recobrados”, en su doble metáfora, y relatos inéditos, incobrados.

El corpus está prologado. La colección se abre con un “curioso” (R. Senabre)³⁹ “Prólogo”, tan sorprendente como análogo a su autor. Un prólogo “tan necesario como innecesario. No tiene sentido que un escritor explique o interprete su propia obra” indica J. A. Masoliver Ródenas (19-97)⁴⁰. En él, Pombo explica, sin ocultar lo más mínimo el recurso al humor, cuál es el significado que tiene para él el título de la colección: el adjetivo “reciclados”. En él hay una aclaración y una declaración de intenciones. Una parte de esos cuentos están reciclados, no los otros. El reciclaje, según el autor, responde a una intención mercantil y literaria. Después no tiene ningún empa-cho en afirmar que es un robaperas del huerto de la filosofía. De ella –indica el autor– “robé siempre su color”. Pero no se ha quedado sólo en el robo, sino que, además, “he apresado y saqueado y robado el poderoso ritmo, el gusto formidable de la prosa, de la elocuencia, de los grandes filósofos” (p.8). Por tanto, Pombo avisa a los lectores de donde se nutre para dar color, sabor y estructura a su narrativa.

Por otra parte, avisa, además, sobre una misma cosa: entre el narrador de los cuentos de 1977 y el narrador de los cuentos de 1997 no hay diferencia, es el mismo. ¿Seguro? Sin embargo, ese narrador de hoy (1997) “cuenta lo contrario a lo que contaba” en 1977, y lo hace de otro modo a cómo lo hacía entonces. Y finalmente, el propio cuentista indica que “los cuentos de ahora [1997] y los cuentos de entonces [1977], atentamente leídos, vienen a sonar casi lo mismo” (p.11), pero no son lo mismo. ¿Qué ha cambiado? ¿Es verdad lo que afirma Pombo?

En el primer corpus cuentístico: *Relatos* (1977), los “temas”, y las “personas, eran heterogéneos entre sí”. La idea unificadora era la falta de sustancia. Y por falta de sustancia entendía en ese momento Pombo: “una situación del narrador, de los personajes y del mundo caracterizada por su evanescencia” (p.11). No había una tesis filosófica, sino una “referencia del

³⁹ Cfr., Senabre, R., “Cuentos reciclados”, diario *ABC literario*, 17 de octubre de 1997, p. 11. A partir de ahora, Senabre, 1997.

⁴⁰ Cfr., Masoliver Ródenas, J.A., “El tapiz de la ficción”, en diario *La Vanguardia cultura*, viernes, 31 de octubre 1997, p. 42. A partir de ahora, Masoliver Ródenas, 1997.

carácter fragmentario de la experiencia del narrador” (p.11). O sea, que había una sensación de irrealdad importante.

Los cuentos de ahora (1997) son un elenco de historias tratadas de formas diversas y con extensiones variadas, donde la idea unificadora es el reciclaje, frente a la *insustancia* de *Relatos*. En los de hogaño hay otras ideas eje. En los cuentos de ahora (1997), el autor “jamás se encoje de hombros ante el destino de sus personajes”, cosa que en los de antaño sí lo hacía. Por tanto hay ya una diferencia entre los cuentos de 1977 y los cuentos de 1997. En los de ahora, el autor “siente” una profunda “compasión análoga a la que sintió por Luzmila veinte años atrás” (p.12), sin embargo, en aquellos, a excepción de la mentada Luzmila, no la hay. Luego aparece otra diferencia entre los de antaño y los de hogaño. Implicación frente a espera, compasión frente a despreocupación, eticidad frente a falta de ella.

En cuanto a la morfología de la narración cuentística también es heterogénea. El común denominador que recurre Pombo es la secuencia de diversa magnitud innumerada. Hay secuencias muy prolijas, y las hay breves. La magnitud está en función de la idea que desarrolla Pombo. Por ejemplo, en el cuento número uno, “Avatar...”, la secuencia número seis es muy amplia: once páginas (pp.10-21). La narradora focaliza la narración sobre la Archiduquesa. Sin embargo, el lector percibe los efectos del otro, de la Archiduquesa, sobre la narradora. La idea de ese fragmento es ¿qué es el otro para mí? ¿Cómo me influye y determina? La narradora insiste a su manera sobre qué es el otro para mí. Cómo su presencia influye en mí. Hay intercambios de estilo directo e indirecto. La voz narrativa de la narradora en todo momento se compara con la archiduquesa ella/yo: “Yo misma acabé vistiendo así” (p.21). La narradora, sirviéndose de la Archiduquesa, narra cómo fue su juventud, y qué efecto produjo la archiduquesa en ella. “En fin, aquello fue la juventud, mi juventud, la archiduquesa fue mi juventud” (p.21). Sin embargo, también hay secuencias muy ligeras; las hay de una página.

El cuento número cinco: “Alma mater” (pp.64-92), está estructurado en cinco secuencias heterogéneas en la paginación. Van desde la más larga, primera, ocho páginas (pp.64-72), hasta la más corta, la tercera, tres páginas (pp.76-79). En esas ocho páginas, el narrador describe cómo se siente Elena después de un paseo. Describe la familia: Elena y sus padres, los cuales no hablaban porque cada cual estaba en sus asuntos (p.74). Sabemos que Elena está haciendo el doctorado en filosofía. Aparece un cierto cansancio. Una vez más, Pombo enfatiza en la inconsciente influencia del otro en un yo.

Dejamos el corpus textual de los cuentos y vamos a la crítica literaria de los cuentos. ¿Cómo fueron recibidos? ¿Qué dijeron los críticos que se hicieron eco de la publicación? ¿Ven diferencias notables en los de ahora frente a los de antaño?

7.5.4. El corpus cuentístico y la crítica literaria.

La literatura pombiana: poesía, novela, cuentos, es de compleja filiación para la crítica. El autor suscita en la presentación de sus trabajos y en los críticos posturas muy diversas. Para unos es “irremediable” como indica R. Conte en la columna de ABC (1997) en la pequeña reseña sobre “Donde las mujeres”⁴¹. Para otros, como Á. García Galiano, Pombo es un “escritor atípico y original”⁴². En cualquier caso, Pombo es reconocido como un escritor *original, profundo y muy personal*. Tanto que *Relatos sobre la falta de sustancia* costó reconocer su valía entre la crítica. La segunda edición (1985) de esos *Relatos* fue otra cosa. Ahora la segunda colección de cuentos, con un título tan sorprendente como: *Cuentos reciclados*, ha seguido casi su misma suerte. Rastreando los ecos de la crítica literaria, en torno a los días de su publicación, nos encontramos con un agostado eco.

El profesor Ricardo Senabre, en el periódico ABC literario (1997)⁴³, elabora una reseña sobre “Cuentos reciclados”. Y en ella el crítico hace una valoración muy positiva de la colección. Nos quedamos con dos aspectos de esa crítica: “Muestras breves de buen escritor” y la “calidad de Pombo”. A saber:

“Nos hallamos ante un manojo de muestras breves de buen escritor que, a pesar de ciertas desigualdades, no desmienten en ningún momento la reconocida calidad de Pombo” (p.11).

Aparte de esa visión, hay otros aspectos subrayados por el crítico que queremos destacar. En primer lugar, Senabre habla “intencionadamente” de “relatos” en vez de cuentos. Razón. Porque a juicio del crítico, “el lector espera siempre cierta estructura” en los cuentos. Y eso hay en muchos de ellos. El profesor se fija en el primero: “Avatar con peripecia...” (nº 1). Éste es visto como un “modelo de cuento”. ¿Y dónde radica esa cualidad? En varios aspectos: primero, en “la perfección con que aparecen dosificados los elementos del discurso de Odile”; segundo, en “el equilibrio entre apertura y cierre”; tercero, “por el juego de anticipaciones y reiteraciones”; y cuarto, “por la sostenida coherencia estilística” (p.11a). Semejante valoración hace del cuento “Solarium”. La calidad del mismo está en la “concatenación de reflexión y evocación”, aspectos tan bien imbricados que llevan a la “sorpresa final” (p.11a). El crítico resalta otro relato: “Las lenguas mentiras”, en el que ve un relato de “excelente calidad”. Esta excelencia consiste en crear un clima de ficción “de creciente complejidad” elaborado por las mentiras del protagonis-

⁴¹ Cfr. Conte, R., “Irremediable Pombo”, en ABC, martes, 21-10-97, p. 57b.

⁴² Cfr., García Galiano, Á., “Álvaro Pombo: el héroe de las mansardas iridiadas”, p.37.

⁴³ Cfr., Senabre, R., “Cuentos reciclados”, en ABC literario, 17 de octubre de 1997, p.11.

ta, Alfonso. Según el crítico, este “crescendo” recuerda el mecanismo utilizado por otro literato, Luis Landero en “Juegos de la edad tardía”(1989)⁴⁴.

Otros cuentos son percibidos por el crítico con menos entusiasmo. “Alma mater” es uno de ellos. Para el crítico, éste cuento no se sustenta porque

“la minuciosidad del planteamiento y del desarrollo de algunos pasajes se compadece mal con la extensión final del relato, cuya finura psicológica exigía una superficie textual mayor” (p.11b).

El crítico termina la reseña subrayando algunos deslices gramaticales, entre los que subraya, alguna que otra construcción inglesa (p. 36), repeticiones múltiples (pp. 41, 76); algún que otra adjetivación impropia (p. 145). Por lo demás, estamos ante un trabajo de “buen escritor”.

Masoliver Ródenas reseña los cuentos unos días después –viernes, 31 de octubre de 1997– que el profesor Senabre. La reseña está titulada como “El tapiz de la ficción”⁴⁵. El profesor entiende los relatos (*CsR*) como un trabajo redactado a la altura de su autor. “Un libro [...] que está a la altura del Pombo de siempre” (p.42). Pero hay algo más, ahora, la opinión es negativa. Para el crítico el prólogo “tiene sentido y no tiene sentido”, puesto que “no tiene sentido que un escritor explique o interprete su propia obra”. Parece que sobra; por eso el crítico incide en esa diferencia. Por otra parte, Masoliver Ródenas subraya que entre los cuentos de 1977 y los de ahora, 1997, hay una notable diferencia: “la compasión y la eticidad”, marcan la postura de los personajes. Esa diferencia es la prolongación de la postura del narrador en un cuento anterior: “Luzmila”.

El profesor hace un recorrido por los cuentos y percibe en ellos, como un común denominador, cierta “vitalidad espiritual” traducida a “grandeza” (p.42). Subraya, además, que en la trayectoria narrativa de Pombo, inaugurada con *Relatos*, hay una unidad y, a la vez, “variedad de registros (el conceptual, el religioso, el lírico, el autobiográfico, el vulgar, el sublime)” que lo hacen único. En concreto, para el crítico Masoliver Ródenas, los *Cuentos* poseen:

“[...] brillantes significados metafóricos, la fabulación, el pensamiento, los sentimientos, todo va dando vida al significado de la sustancia, a la necesidad de sobresalir, a las semejanzas y desemejanzas, a las complejas relaciones humanas”⁴⁶.

⁴⁴ Recordemos que en esta novela el protagonista evoluciona a partir de una impostura, del planteamiento de un doble mediante el cual se procura lo que la vida le ha negado o, mejor dicho, lo que se ha negado a sí mismo al haberse asentado en la mediocridad de una existencia rutinaria. Es la misma postura y afán que llevan a Alfonso, el impostor, a defenestrar su vida.

⁴⁵ Cfr. Masoliver Ródenas, J. A., “El tapiz de la ficción”, en *La Vanguardia-cultura*, viernes, 31 de octubre 1997, p. 42. A partir de ahora aparecerá como “El tapiz...”.

⁴⁶ Cfr., Masoliver Ródenas, “El tapiz...”, o. c., p. 42.

En relación a los cuentos, para el profesor, los mejores cuentos, por su brevedad, por su intensidad y por su complejidad, son “Avatar con peripécia...”, “Una acción de paz”, “Los aventados” y “Solarium”. Sin embargo, en los cuentos más largos, el profesor percibe que “el flujo y la armonía de la variaciones desaparece”, y “todo resulta exterior y demasiado visible”. Sus personajes son “ñños y sin alma”, con el añadido de unas “conversaciones inverosímiles”, amén de “un exceso de tediosa conceptualización” (p.42). En concreto, “son relatos escritos con convicción que nos revela el envés del tapiz: la elaboración, no su resultado”⁴⁷

En el mismo año, 1998, Pozuelo Yvancos también se hace eco de la colección de cuentos en la revista *Quimera*⁴⁸. La valoración global de toda la colección en la reseña es positiva. Para el crítico, esta colección de 1997 está caracterizada por la “inteligencia” del autor (p.71). Ve, además, que *Cuentos reciclados* es un “libro” muy “pombiano”. Es decir, un escritor-cuentista que “brilla con luz propia y goza de un estilo muy personal”. Y una de las múltiples características que singularizan al cuentista y la colección es fenomenológica; es decir, la narración de los cuentos circula por los “vericuetos de la mente”, llevando al lector a cuanto sucede en la conciencia de los personajes. El lector pasea por los “vericuetos de la interioridad de las criaturas” del demiurgo Pombo (p.72). Para Pozuelo Yvancos el cuento “Las lenguas mentiras” es una pieza “formidable” (p.72a). “Alma mater” lo califica de “magistral dibujo de una etapa” (72b). Y para él, “Solarium” es otra de las “joyas” de la colección. También los hay menos logrados como “La soberbia de la vida” (p.72b), en la que percibe “una moralina de fondo”, sin embargo, la coda la califica de “espléndida”.

Los cuentos, a juicio de Pozuelo Yvancos, tienen calidad, además de lo mentado: temas, estilística, formas de tratar los materiales, por la “capacidad reflexiva” lograda a lo largo de las narraciones. Termina la reflexión crítica ensalzando el feliz “maridaje” entre “inteligencia y sensibilidad”, amén de emoción.

Ana Rueda reseña *Cuentos reciclados* en *La España contemporánea* (2000)⁴⁹. Para la crítica, Pombo es un “hoy un novelista consumado y singular” (p.132). Después de estas palabras, hace un elenco de sus publicaciones más importantes, terminando con una apreciación: “Su posición establecida como novelista –su fase definitiva– le permite el lujo de regresar veinte años después, desde la plenitud de su poderes literarios, al cuento...” (p.133). Nos llama la atención eso “poderes literarios”. La crítica ve a Pombo como un “narrador intelectual” amén de un ser dotado de un “sentido lúdico de la escritura” (p.133).

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Pozuelo Yvancos, J. M^a, “La inteligencia narrativa”, en *Quimera*, n^o 167 (marzo de 1998)71-73.

⁴⁹ Cfr. Rueda, A., *España Contemporánea*, t. XIII, n^o 2 (otoño de 2000)132-136.

En relación con *Cuentos reciclados*, Rueda percibe en el “Prólogo” tres elementos: explicación, ironía y postulación de cuestiones éticas. Y percibimos cierto malestar en Rueda con el planteamiento teórico del reciclaje por parte del cuentista. Califica de “frivolidad” la teoría general del reciclaje que hace Pombo.

“Dentro de esta teoría general del reciclaje, [Pombo] se plantea con aparente frivolidad qué roban y cómo roban los escritores, es decir, cómo se sirven de sus materiales de construcción, lo mismo si su procedencia tiene un correlato en la vida o en la literatura” (p.133).

Para la crítica, algunos cuentos convencen más como ejercicio de técnica que como relato, en concreto se refiere a “Laki Luky”, y a “La semblanza de Muñoz-Vitriera”. El primero lo percibe como un “reportaje”, el segundo como “una nota biográfica”, de “lección magistral” es “Alma mater”, de “memoria” “Avatar con peripecia...” o “discurso profesoral” el cuento “El atropello de don José Maza López”. En todos ellos, Pombo vierte, a juicio de la crítica, “los problemas de conciencia y los saldos con el pasado” (p.133).

Rueda entiende que los ejes articuladores de la colección son dos: “juventud/vejez y amor/odio” (p.134). Nosotros nos hemos apoyado en estos dos ejes articuladores. Percibe entre los cuentos de 1977 y los de 1997 un “giro radical”. Este giro es visible en unos personajes “con sustancia”, “capaces de relacionar sucesos” (p.136). A juicio de la crítica, ¿estamos ante un “reciclado” Pombo? Parece que sí. Esto es visible en varios aspectos: Uno, “El atento detalle al quehacer cotidiano parece haberle dejado de interesar”; otro, “los gestos cotidianos corresponden ahora a algo, están en función de la ética del personaje” (p.136).

A. García Galdeano, en su artículo: “Álvaro Pombo: el héroe de las mansardas iridiadas”, se hace eco de los *Cuentos reciclados*, y en él recomienda “Las luengas mentiras” (p.37b)⁵⁰.

Fernando Valls, en su artículo «El renacimiento del cuento en España (1975-1990)», afirma que el cuento *se acerca cada vez más a la novela*, y que «hallamos con frecuencia *cuentos* formando parte de novelas, *trastocándose* así las fronteras de *los* géneros, adquiriendo ambos una nueva dimensión en su unidad y complementariedad». Valls acierta al *observar* que *las* fronteras entre *los* géneros ya no *son* rígidas (*si es* que alguna vez lo fueron); pero mientras que él examina *formas* experimentales de cuento y novela, yo pienso que *es* necesario reconocer la existencia de *géneros* que, aun pareciendo híbridos o experimentales, tienen vida y reglas propias.

⁵⁰ Cfr. <http://www.mounier.es/revista/pdfs/051037040.pdf>

7.5.5. Los géneros.

El cuento, dentro del mundo literario, es el que mayor vinculación ha mantenido con la historia y evolución humanas. Tal es así que la historia profunda del hombre es la que éste ha ido escribiendo en sus cuentos y con sus cuentos. Por tal motivo, los tipos de cuentos son legión. Porque los cuentos no han tratado siempre de hechos sorprendentes, sino, muchas veces, de lo cotidiano, lo del día a día ha sido transformado, mediante un tratamiento adecuado, en un magnífico cuento. Es el caso de numerosos relatos cortos de Cortázar, que partiendo de situaciones habituales, son convertidas en relatos significativos. También Á. Pombo sabe hacerlo. Un hecho tan cotidiano como tomar el sol, o decir una mentira, o ver a una persona concreta, Pombo sabe transformar esos hechos cotidianos en una historia con significado. Quizá no esté demás recordar la influencia de la oralidad que en Pombo, igual que en García Márquez, tiene en la narrativa, tanto novelística cuanto cuentística.

¿Qué tipo de cuentos encuentra el lector en esta segunda colección? En el conjunto del corpus de *Cuentos reciclados* hay una variedad de subgéneros literarios. Hay cuentos realistas donde lo ordinario y lo probable dan un sentido de verosimilitud al relato. En esta línea están, por poner un ejemplo, los cuentos “Las luengas mentiras” (nº 3) y “Alma mater” (nº 5). El primero se centra en una pareja Alfonso y Silvia, y su verdadera realidad es el desconocimiento. La realidad que les rodea: la familia de Silvia y el efecto que causa en Alfonso, joven aspirante a arquitecto y a participar de las mieles de una familia acomodada. En esa realidad hace acto de presencia la mentira en sus vidas, destruyendo no solo la relación, sino también a los personajes. El segundo cuento se centra en Elena, una joven que inicia los cursos de doctorado. La realidad de su casa es agobiante: madre posesiva, padre pasivo, etc. Ha fracasado en el amor. Elena lleva su frustración a la Universidad. Allí, se encuentra una universidad, a través de la figura del Dr. Gutiérrez, decadente.

Hay cuentos con pinceladas fantásticas como en el cuento “Los aventados” (nº 4), de tinte metafísico. En el cuento, lo fantasmal no se desliga del mundo onírico e inconsciente del personaje principal, una mujer entrada en años: “Soy una mujer hecha y derecha” (p.60), y cuyo protagonista principal es el viento. El lector viaja a través de los recuerdos obsesivos de la protagonista al ayer. Y en ese viaje de vuelta, esa línea fantasmal inaugurada por Hoffmann, James o Poe, está presente, en este cuento, con pinceladas más humanas y realistas, a través de personajes cercanos a ella: los hermanos. Nada hay fuera de la realidad. Sin embargo, al lector le surge una duda: Está ante una ¿visión?, ¿acaso un sueño?, ¿puede ser una alucinación?, cuando la protagonista indica:

“Abrí los ojos cuando paró el viento. En la azotea estábamos los tres. Vi a Irene y a Pablo y a mí misma, con una falda-pantalón, por cierto, muy extraña, que, la verdad, no recordaba haberme puesto nunca. Me chocó el estampado tan chillón: lo único que, además de todo, había era lo que no había habido nunca entonces –o por lo menos no me fijé–: una cuarta persona, como de servicio, no vestida ni desnuda, aventada, desalmada, desalada, ni transparente, ni traslúcida, ni opaca. No sé por qué se me ocurrió pensar en el ángel de la guarda, en quien nunca había creído” (p.63).

También los relatos costumbristas hacen acto de presencia en los cuentos a través de un amplio abanico de realizaciones: El humor desde la anécdota, pasando por la parodia, el sinsentido, la sátira y el cuadro de costumbres. Es muy frecuente el recurso cómico, la caracterización patético-burlesca, a la vez que hay un fondo de piedad inigualable. Pombo deja al lector la tarea de la compasión y la ternura hacia los protagonistas de las historias. Hay también en los cuentos pombianos juegos de palabras y variaciones sobre la frase hecha, incluso se da la situación de la incompreensión de un personaje de su situación.

El humor en los cuentos pombianos, como en el resto de la narrativa, presenta múltiples facetas, siendo un ingrediente de primer orden en su narrativa. Percibimos en la estilística pombiana, por una parte, un humor cómico descriptivo. Pombo recurre a él para describir una situación de tal manera que parezca cómica. El título del primer cuento del corpus del 97 es un tanto sugerente: “Avatar con peripecia de la reaparecida pitillera preferida de Su Alteza Imperial la Archiduquesa Olga Alexandrovna” (nº 1, pp.17-30). La pitillera sirve para elaborar una historia compuesta de dos historias personales: la de la narradora y la de la narrada, Olga Alexandrovna. “Era una Romanoff. Siempre lo fue. Hasta cuando se hacia el *poli-soir*” (p.17). Con este humor descriptivo empieza el cuento. Y con él sigue hasta el final.

Por otra, ese humor es visible a través de la ironía. Tres ejemplos nos servirán de muestra para cuanto afirmamos. La RAE advierte que la ironía es “Burla fina y disimulada”. Además, es una figura retórica a través de la cual se da a entender lo contrario de lo que se dice. Engaño con humor. Son abundantes las situaciones en que aparecen estas indicaciones académicas. El primero se encuentra en el cuento “Una acción de paz” de tema navideño (nº 2). Aquí Pombo ironiza y da un toque de humor a la situación, llevándola casi hasta el sarcasmo, cuando el joven protagonista, después de pedir al abad del monasterio hospedaje y protección para su hermano enfermo y para él, ve denegada su petición de una manera inmisericordia. Así indica: “Pero el abad nos dio la paz y nos echó de la abadía al poco rato” (p.31). Ese verbo: “echó”, en aspecto perfectivo, suena como una campana en medio de la noche, en contraste con la palabra “paz”. Entiéndase la mordacidad, la ironía y el sarcasmo pombianos en toda la frase. Dada la naturaleza moral,

psicológica y poética de la escritura pombiana, en este contexto religioso del cuento, estas dos actitudes tan opuestas dicen mucho.

El segundo ejemplo lo encontramos en el último cuento de la colección: “El atropello de José Maza López” (nº 11, pp. 150-170). El narrador omnisciente lleva al lector a la mente del protagonista: Leopoldo Balaguer. A través de sus ojos, de su pensamiento, el lector se encuentra con esa *burla* que brota del *contraste* entre la situación académica y la culinaria. A juicio del joven profesor de inglés, para el extravagante profesor todo es igual. La ironía se une al humor y a la crítica a la figura del profesor. Una vez más ese fino humor inglés hace acto de presencia en la narrativa.

“Leopoldo Balaguer se dio cuenta de que Maza era incapaz de dar clase de filosofía por el mismo motivo que era incapaz de estudiarla o de escribirla o de disfrutar de un ragú de ternera en los almuerzos: todo lo vivía en una ensoñación atropellada” (p.169).

El tercer ejemplo de burla fina y disimulada, a lo pombiano, como bien recoge el diccionario de la RAE, hace acto de presencia en el cuento “Las luengas mentiras” (nº3). Alfonso ha mentido, y su novia Silvia se ha dado cuenta de ello y se lo ha reprochado. Alfonso se lo ha tomado como es él: “Pensé que daba igual. Mejor dicho, pensé que era mejor” (p.35). El narrador lleva al lector a la conciencia de Alfonso. Allí, con esa ironía pombiana, el narrador indica:

“Cuando ya estuviera todo en marcha –casados ya– se desdiría: en la felicidad, con inmensa facilidad, agilidad, al aire, todo e limpio, en claro, por sí solo. Es decir, suponiendo que para ese entonces, tan próximo en realidad, a él mismo no se le hubiesen olvidado sus mínimas mentiras, disueltas en la fluida circulación de la dicha” (p.36).

En ese relato costumbrista también cabe la sátira. Es muy frecuente el recurso cómico, la caracterización patético-burlesca a través de caricaturas, a la vez que hay un fondo de piedad inigualable. Para ello, Pombo recurre a la animalización y objetualización de los entes. Una caterva de animales, cuadrúpedos y alados, definen, cuando no describen, a los personajes de esta galería de personajes tan animada. El lector encuentra rumiantes como vacas, alados como palomas y otros pajarillos, alcotanes y quebrantahuesos, sin olvidar las gallinas y otras aves de corral; también se encuentra el zorro y el conejo, animales que cierran esta colección. El recurso zoomórfico es utilizado, en la mayoría de las ocasiones, para comparar una situación con humor, otras para describir la situación con humor también. Algunas muestras nos ayudarán a comprender el pensamiento y el estilo pombianos.

En el cuento “Avatar...” (nº 1), la narradora anónima se centra en una pitillera, la cual lleva a hablar de Olga Romanoff, mujer de carácter e ímpe-

tu, y a través de la noble dama, la anónima narradora nos habla de ella. Para conseguir el efecto de la caracterización y descripción que hace de ella, recurre a la comparación.

“De pronto se paró, frunció el labio superior, una especie de belfo caballar, y, con esa calma chicha de que solo las vacas son capaces” (p.22).

¿Está el lector ante una mujer gruesa, forzada, un tanto ruda...? ¿Hay en la visión de la mujer cierta misoginia? Quizá la respuesta la encontremos en esta descripción: “[V]i a la Archiduquesa recorriendo a zancadas el inmenso cenador...” (p.25); “Abandonó la habitación en tres zancadas...” (p.29). Esas “zancadas” son significativas.

En “Las luengas mentiras” (nº 3), Alfonso se siente un tanto felino, sentimiento que nace después de mentir, una vez más, a Silvia. En este caso Pombo recurre al gato.

“Silvia, al aceptar sin reservas su declaración de haber aprobado las dos asignaturas, le hizo sentirse diminuto y ágil como un gato” (p.39).

En “Alma mater” (nº 5) la comparación cae sobre un varón: El profesor de Historia de la Religiones, Dr. Gutiérrez, a quien es atribuido un color, el de ratón, y es comparado con un pájaro, una ave de corral, en concreto con una gallina. La situación en la que está Elena y el Dr. Gutiérrez, sirve al narrador para elaborar una imagen y una situación un tanto humorística.

“Gutiérrez se le vino encima. Ya se iba y Gutiérrez se le vino encima como un pájaro, como un ave de corral, una gallina aleteando que se nos viene encima al abrir la puerta o al cerrarla” (p.89).

Elena “se sintió recorrida por una cucaracha joven, un pajarillo, un mirlo asexual. Se sintió raspada o arañada más bien que acariciada...” (ibid.).

En “La soberbia de la vida” (nº 7), la comparación se hace también sobre un varón, en este caso, Alberto, protagonista del cuento. En ella aparece el miedo, el terror, la monotonía, etc. Y es evidente el golpe de humor sarcástico que hay a través de la castaña.

“[...] volvió Alberto, durante sus años universitarios, a parecerse al Alberto intimidado, intercalado a sopetones entre su interior y su exterior, como un conejo que salta fuera de la madriguera, galopa temerariamente por el vasto mundo y se detiene, de pronto, perturbado por la arremolinada vacilación de sus largas orejas para regresar a su madriguera aterrado, y una vez dentro, olvidado el sobresalto, sale de nuevo fuera, le aterroriza que una castaña pílona caiga al suelo, reventada su espinosa cáscara, y de nuevo se esconde y tranquiliza y otra vez fuera” (p.106).

En “La semblanza de Muñoz-Vitriera ...” (nº 9) cuento dedicado a una figura en excedencia, Pomo recurre a un animal sagaz: el zorro. La percepción es externa. El narrador describe la escena en que Federica de la Lombana escucha a Mateo Muñoz sus cosas sobre el ex rector de la Universidad. La imagen que nos es transmitida es humorística, compasiva y piadosa. A la vez, como es normal en Pombo, la fuerza de las palabras: zorro, hocico, ese diminutivo: “ojillos”, y “ternura”, describen por si mismas la acción. Una escena llena de ternura y fuerza salvaje a la vez.

“Como un animalillo, ahí, encogido, al descubierto, como un zorro inmóvil, joven todavía, deslumbrado por una linterna repentina, el puntiagudo hocico, los ojillos salvajes que no mirarán jamás con dulzura a los hombres, antes de saltar y huir...” (p.138).

En el delicioso cuento “La tanguilla” (nº10), el maduro Ramiro se enzarza en una deliciosa conversación-confrontación con semejantes. Pombo elabora un cuadro de costumbres delicioso. El narrador recurre, como bien indica la RAE, a esas aves de “garras vigorosas, cabeza robusta y pico fuerte y ganchudo”, los alados, alcotán y quebrantahuesos, para describir con humor a las personas en una situación vital concreta: el juego.

“El anciano se había vuelto ahora ganchudo de barbilla, de nariz, un alcotán envejecido y peleón, un quebrantahuesos que ahora se hacía el sordo. Ramiro sonrió. Era agradable discutir...” (p.148).

En “El atropello de Don José Maza López” (nº 11), la comparación recae esta vez en la mujer. Pombo, como buen artesano del lenguaje, pinta escenas, instantáneas propias de un fotógrafo. Las pinta con ternura y delicadeza, pero con trazos muy descriptivos. Esos sufijos diminutivos cuanta ternura y delicadeza recogen.

“Vivacidad de los latidos de los corazones de las tres adjuntas, del corazón recién casado de la encargada de francés, Laurita de Luis, con el rostro arrebolado a pesar suyo, como un pajarillo sobresaltado palpité el corazón, parpadearon los ojitos garzos de la catedrática de ciencias naturales...” (p.151).

O esa paloma tan oportuna de la paz que emerge en la discusión acalorada. La escena está llena de humor.

“Alrededor del claustro entero revoloteó en aquel instante una inverosímil paloma bajo la especie de una voccecita ausente y dulce pero a la vez implacable. La voz de Chus Heredia, el hombre al agua del latín y griego” (p.159).

El humor, en sus diversas vertientes, acompañado o no de otros elementos, animalización, etc., es un recurso importante en toda la narrativa pombiana para describir no solo a los entes literarios, sino también las situaciones o los momentos en que están. Son como pinceladas chillonas en un cuadro de costumbres. Se percibe, por otra parte, la mano acogedora, tierna, compasiva y cariñosa del autor con sus criaturas. La mano de Pombo es como esa voz mansa y amorosa y esa mano misericordiosa en la profecía de Oseas en que afirma: “¿Cómo voy a dejarte [...]Mi corazón está en mí trastornado, y a la vez se estremecen mis entrañas” (Os 11, 8) al verte.

Finalmente está presente, en el corpus cuentístico, otra gama de cuentos bajo el epígrafe de cuento *metafísico*, bien al estilo del monólogo teatral, bien al estilo del *análisis de una sensación* o una *experiencia* del personaje. Dos ejemplos de esta presencia son “Los aventados” (nº 4), y “Solarium” (nº6). Los dos se centran, aunque de forma diferente, en las sensaciones y los efectos de los elementos atmosféricos, el sol y el viento, en las protagonistas, ambas entradas en años. En “Solarium”, el elemento sol ha afectado a la protagonista de tal manera que ahora, indica “soy una persona girasol [...] sin el más mínimo pudor” (p. 97). “Jamás creí que haría cosas que he hecho esta primavera por el sol. Por ejemplo, bajar al jardín en bañador” (ibid). Por eso al inicio del cuento, según la protagonista, “a mi edad, lo más chocante es comparar cómo eras y cómo eres” (p.93). El sol ha cambiado de una manera sustancial el comportamiento de la protagonista. Ha habido un reciclaje en su vida motivado por los rayos solares.

Todo el cuento es una reflexión, un pensar, sobre la vida de la propia protagonista, una mujer de unos cincuenta años, sorprendida por su relación con el sol. Éste aparece como si fuera un tú de carne y hueso. “[H]ay pensamientos que no puedes no pensarlos. Tomar el sol es un pensamiento” (p.93). Además, narrar, hablar, tiene sus beneficios, sobre todo para la memoria. “Hablo y hablo para ir sacando las faltas del olvido a la luz de la conciencia, mi memoria”. Porque “la memoria es el orden de las partes del olvido” (p.96).

También el cuento “Los aventados” (nº 4) se centra en un narrador con voz de mujer, creemos que de igual edad que la protagonista de “Solarium”, unos cincuenta años. También sola y con una vida aparentemente muy plana, muy monótona, puesto que el ayer ocupa un lugar tan importante. El cuento es un monólogo interior de un yo afincado en un lugar cerrado y con la mirada puesta en el ayer, “me acuerdo de eso...” (p.59), y de los seres queridos más cercanos y recordados, sus hermanos Irene y Pablo.

“Con el viento los niños se asemejan, más que nunca, por lo que disfrutaban sin parar, a Pablo, a Irene y a mí misma, que, de niños, también el viento nos sacaba de los cuartos muy temprano, casi de noche me acuerdo que salíamos a ver las quimas de la cajiga que talamos...” (p.58).

También aquí, en este cuento, Pombo ha contraído la voz del personaje para conseguir un personaje un tanto esquematizado. El soliloquio se convierte en un monólogo monótono, comparativo, recordatorio entre el ayer y el hoy, que indica una persona encerrada en sí misma con ideas fijas, obsesiva –¿como su creador, Pombo?–.

“El viento hizo con los niños lo que hacía con Pablo y conmigo y con la pobre Irene”(p.59).

“Los niños no son como nosotros fuimos, no son tres, son cuatro niños, dos y dos, y sólo se parecen a nosotros cuando el viento sopla todo el día” (p.60).

“Un día de viento, mi madre nos lo dijo claramente: <Vosotros sois el viento: lo vuestro es hacer girar, hasta que sea invisible, la veleta de la torre más alta de esta casa: no vais a ningún sitio: sois, con ser es suficiente>” (p.61).

El viento, el sol y otros elementos, de Santander dan para mucho. Esa experiencia personal se ha transformado en una experiencia narrativa muy significativa.

Percibimos, una vez más, una narrativa vitalista, muy colorista, llena de nostalgia y de humor, y llena también de esas experiencias del yo en esa infancia tan completa y tan compleja tuvo A. Pombo.

Dejamos las formas en que aparecen los cuentos, y nos adentramos en otro elemento importante en la narración: El punto de vista.

7.5.6. El punto de vista.

En cuanto al punto de vista de la narración, predomina en el corpus el relato en tercera persona, un 54,55%, marcado por los verbos *dicendi*, junto al discurso indirecto libre. “Tuvo que decir que sí, porque decir que no era negarlo todo...” así empieza el narrador de “Las luengas mentiras” (p.34). Cinco de los once cuentos tienen el punto de vista en primera persona (45,45%). “Arriba, en la abadía, no nos quisieron a ninguno de los dos. A mi padre...” indica el narrador de “Una acción de paz” (p.31).

Por otra parte, es oportuno añadir que la mayoría de los cuentos del corpus de 1997, a nuestro juicio, la voz narradora es masculina, voz masculina en primera persona un 18,18 % y un 54,55 % en tercera persona, cuya voz creemos que es masculina. Unos pocos: tres (27,27%),son en primera persona con voz femenina. A saber. Los cuentos: “Una acción...” nº 2, y “Laki Luky”, nº8, los narradores son varones, lo hacen en primera persona. Los cuentos: “Avatar...”, nº 1, “Los aventados”, nº 4, y “Solarium”, nº 6, están narrados, en primera persona, por una mujer mayor. El resto de los cuentos,

seis, lo están en tercera persona. A nuestro juicio, los narradores de esos cuentos son varones, y en estilo indirecto libre.

Tradicionalmente se ha adscrito el relato femenino a la categoría intimista en el que predomina lo lírico y la preocupación por las situaciones humanas. Diríamos que los relatos femeninos son más humanos, más sensibles que los masculinos. Pero no siempre es así. En el relato masculino pomboiano emerge mucho rasgo femenino, amén de la tendencia a la narración autobiográfica. Teniendo presente estas breves notas estadísticas de género, ahora nos interesa saber qué hablan o qué buscan los narradores de uno y otro sexo.

El asunto central de los cuentos escritos por varones, dos, es dispar. El cuento “Una acción de paz” (nº 2) el planteamiento es ético. El fondo de la narración es una de las obras de misericordia: dar posada al peregrino⁵¹, y la parábola del buen Samaritano. El joven narrador, varón, describe la mala acogida –falta de caridad– que él y su hermano enfermo han tenido por parte del abad de un monasterio en el que su padre trabajó como mozo de mulas. En el pensamiento de Pombo, como en la enseñanza de la parábola samaritana, el que más obligado se halla a observar la ley de hospitalidad y de caridad, por ser quien es, hombre de Dios, es el que menos la práctica. Una vez más, Pombo ha llevado su fuerte anticlericalismo a la narración, este cuento de temática navideña. La ética del cuidado, idea fuertemente desarrollada por parte del cuentista, es llevada a cabo a través de la figura implícita de San Francisco de Asís. Pombo recicla su *Paráfrasis* de la vida de San Francisco de Asís en este cuento. Lo hace a través de un vagabundo de Asís, junto a unos cuantos compañeros, ofrecen a los hermanos la otra cara del abad: hospitalidad, caridad y comprensión (bien). Es decir, el bien a través de la misericordia no se ha aplicado, en su lugar, el mal, la inmisericordia, ha ocupado su lugar.

El cuento “Laki Luky”, nº 8, focaliza la narración en el ego del narrador, un plusmarquista, que narra la experiencia de haber logrado un récord en longitud. Del anonimato ha pasado a la fama, al reconocimiento y todo lo que lleva consigo de ficción, de deshonestidad, de falsedad. Expresa su afición por los deportes, y habla de sí mismo en un tono egocéntrico. La mujer, desde la percepción de este narrador, está reducida a un segundo plano, como objeto de placer, y como compañera de viaje de ida quizás un tanto equivocado. El personaje presenta rasgos de cierta homosexualidad encubierta.

Los relatos narrados por una narradora son intimistas. El foco de la narración está en las sensaciones que provocan ciertos fenómenos metereo-

⁵¹ Ha de tenerse en cuenta, al menos a nuestro juicio, por una parte, la parábola del Juicio final de Mt 25, 31-46. Porque “era forastero y no me acogisteis” (v. 44). ¿Cuándo, Señor, te vimos forastero y no te acogimos? “Cuando dejasteis de hacer con uno de estos más pequeños, también conmigo dejasteis de hacerlo” (v.45). Y por otra, otra de las grandes parábolas: la del buen Samaritano o de la misericordia de Lc 10, 29-37.

lógicos, amén del efecto que provoca otra persona en la narradora. La narradora de “Avatar...”, nº 1, focaliza la narración en un tú, una Romanoff, para, desde ella, hablar de sí misma; hablar de su vida que se le va. El fondo de la narración es la experiencia de cariño, respeto, valoración, que tuvo la noble dama con ella. “[...E]s mejor decir que me amó que que me valoró” (p.19); “la archiduquesa fue mi juventud” (p.21). La forma y los sentimientos de la narradora llegan a ser en algún momento de la narración ambiguos. ¿Es fascinación, acaso amor o, por el contrario, respeto y admiración por la fuerte personalidad de la noble mujer?

En “Solarium” (nº 6) la narradora es una mujer madura y describe la experiencia que le provoca, primero, la visita de otra mujer, Carmen, después, las sensaciones placenteras, sensuales, casi eróticas, que le provoca el tomar el sol. “Ahora soy una persona girasol y voy girando con el sol sin el más mínimo pudor. Ahora sólo con el sol me encuentro hallada” (p.97). En la misma línea que “Solarium” está “Los aventados”, cuento nº 4. Otro cuento centrado en las sensaciones, emociones y efectos del viento en la narradora. “Soy una mujer hecha y derecha y, sin embargo, guardo el recuerdo de los días de viento inmóvil en el centro de mi vida”, aunque bien es cierto que “mi vida nunca fue gran cosa” (p.60). La anécdota, la sensación que provoca el viento, en un momento concreto de la vida de la narradora es motivo para convertirse en narración. La narradora está centrada en sí misma, y cuenta al lector cómo fue su vida, cómo se forjó un carácter fuerte y luchador ya que toda “nuestra educación consistía en, de antemano, no contar con premio alguno ni respuesta” (p.61). Lo que haya que hacer hay que hacerlo sin más. Entendemos que Pombo está comparando la educación que tuvo con la educación actual, más ligera de equipaje que antaño. Por tanto leemos cierta crítica al sistema educativo actual.

Pombo, en estos tres cuentos, pinta unos retratos de mujer un tanto sorprendentes, sobresaliendo el fracaso y la neurosis, pero capaces de restaurar sus vidas. Ese *cambio* de vida y de actitud, recicladas, según el propio autor, es perceptible en la *propietaria de su yo* que toma el sol y manifiesta su desinhibición:

“Nunca me había desvestido delante de la gente. Ni tampoco demasiado tiempo delante de un espejo. Sólo desabrochar un poco el cuello. Dicen que a mi edad ya nos cuelgan los pellejos” (p.98).

Entendemos que Álvaro Pombo a través de estos dos cuentos femeninos está apostando por un tema muy existencial: el resurgimiento a la vida de unas personas en el ocaso de su vida, como el propio Pombo. ¿Hay, acaso, una proyección personal del ocaso de la vida? Creemos que sí.

El resto de los narradores del corpus cuentístico, seis: “Las luengas mentiras”, “Alma mater”, “La soberbia de la vida”, “La semblanza de Muñoz...”, “La tanguilla” y “El atropello...”, entendemos que son varones, jóvenes, con cierto interés por el adulto; éste le provoca cierta admiración, cuando no alguna pasión. Entendemos que estos narradores responden al mismo perfil que al del anónimo narrador del cuento “Tío Eduardo” (R), quien está admirado de su tío Eduardo, pero quien le preocupa más de lo que él cree y piensa es Ignacio. En el fondo de su yo está el joven, maduro para él, Ignacio, ante el cual se siente fascinado, y tal vez atraído desde esa vertiente humana erótica, pues llega a sentir celos al ver a los dos una tarde en el jardín.

Los narradores de los cuentos: “Las luengas mentiras” (nº 3), “La soberbia de la vida” (nº 7), “La tanguilla” (nº 10), y “El atropello...” (nº 11), son varones y focalizan la narración en varones. El narrador de “Las luengas mentiras” se ocupa del joven Alfonso, atractivo, culto, brillante y luchador, convertido en un mentiroso. ¿Por qué teniéndolo todo, el ser humano en la figura de Alfonso, se echa a perder? Ése es el motivo del cuento. En “El atropello...” el narrador focaliza la acción narradora en Leopoldo, joven profesor, brillante, estudioso, trabajador, soltero, atractivo, que queda fascinado por un hombre mayor que él: José Maza. Dos planos aparecen en este cuento: uno, hay sentimientos que no se pueden manifestar, solo vivir en y desde el silencio. Otro, ser singular: en la vertiente sexual, ¿homosexualidad?, en la vertiente pedagógica, laboral, literaria, etc., lleva a la soledad, cuando no a la muerte, como a José Maza. ¿Hay una doble denuncia: sexual y literaria, por parte de Pombo? Creemos que sí.

El cuento “La tanguilla” (nº 10) focaliza la acción de un jubilado, el cual queda fascinado por una estudiante adolescente. El narrador se manifiesta sobrio en los juicios, comedido, masculino. Soledad, ilusión, ante una vida que se va. Creemos que detrás de esta narración está el mundo homosexual en el que un maduro queda fascinado por un efebo. El efecto que provoca tal situación.

En los cuentos “Alma mater” (nº 5) y “La semblanza...” (nº 9), la narración está focalizada en narradores masculinos con mirada femenina. Entendemos que Pombo impuesta la voz no como estrategia de género sino como instrumento, ahí su preocupación, de indagación fenomenológica. “Alma mater” es la recreación de unas meditaciones y un estado: culpabilidad, de una joven, Elena, que deja la juventud, pagando un débito. Elena experimenta en su persona la grave crisis en que han entrado tres instituciones importantes de la sociedad. La propia sociedad, simbolizada a través de su novio, la institución familiar, en la figura de sus padres, y la Universidad, a través del personaje del Dr. Gutiérrez; esta última institución es la más satirizada. Elena, como la anónima narradora de la novela: *Donde las mujeres*, se en-

cuentra con todo lo contrario a lo que se espera en cada una de esas instituciones. El cuento está orientado hacia la caracterización primero de Elena, después de los otros elementos: padres, novio y, sobre todo, el Dr. Gutiérrez. ¿Es Elena una heroína en un medio tan hostil, y por serlo, es capaz de cerrar las puertas a esos mundos en crisis? Parece que sí.

“La semblanza de Muñoz...” es otra recreación de dos psicologías narradas por una psicología masculina: la de una mujer, Federica de la Lombana y la de un varón, la del Dr. Muñoz-Vitriera. También estamos ante otra narración cuyo interés, por parte de su autor, Pombo, es la indagación fenomenológica de la conciencia. Avatares de la conciencia. El narrador se identifica a lo largo de la narración con la directora de la revista. Tanto es así que en muchos momentos de la historia, Federica de la Lombana aparece con pinceladas masculinas. Otras, con entrañas de misericordia, de ese corazón femenino que se inclina hacia la criatura desvalida y la acoge en su regazo maternal. Otro aspecto muy visible también en el narrador es el efecto, y las sensaciones agradables que le provoca el otro protagonista, el Dr. Muñoz. Siente cierta atracción por su persona, por eso, en un momento de la narración le trata con benevolencia, como si fuera una persona querida por él. Es decir, le da la oportunidad de abrir esa conciencia tempestuosa, y airearla, para quedarse tranquilo con la confesión hecha. Nos parece que el narrador de este cuento responde a una psicología femenina.

Desde este punto de vista del narrador, el relato pombiano es intimista, de naturaleza moral, psicológico y poética. Pombo está interesado en plasmar a través de la narración, esas zonas oscuras del ser humano, zonas que tienen que permanecer oscuras, pero que forman parte del ser del personaje literario, tanto del sujeto de la narración como del objeto de la narración.

Dejamos el mundo de los narradores, interesante, por otra parte, y nos adentramos en los temas y los personajes de los cuentos.

7.5.7. Temas y personajes.

Cuentos reciclados es una colección de cuentos narrados con inteligencia y madurez de un autor, Pombo, con relevancia y, sobre todo, con amplia experiencia narrativa. Avalan esa competencia narrativa no solo esas ocho novelas sino también los premios recibidos por muchas de ellas.

Cuentos reciclados es la segunda colección de cuentos publicados por el autor en su trayectoria narrativa. El lector que lea estos cuentos verá una serie de anécdotas cotidianas convertidas en historias. Pero no unas anécdotas visibles en el mundo literario, sino todo lo que acontece en los vericuetos de la mente de los entes literarios. Pombo desarrolla su método de psicolo-

gía-ficción, por eso lleva al lector a esa orografía mental para que vea cómo se originan muchas veces esos avatares del bien y del mal. Como bien indica Yvancos, los cuentos pombianos son una excursión, por parte del lector, a esas galerías de la interioridad de la conciencia de los entes literarios. Por extensión, la conciencia humana. Y lo que se cuenta en todas las historias, once en total, son “situaciones psicológicas llenas de matices” (Yvancos, 72).

La temática es variada, pero la colección está trasversada por un eje: el reciclaje. Después por una posición existencial: cómo se va aprehendiendo ese acontecer que es la vida, transformándolo en experiencia y maduración propia por parte de cada ente. Todo desde la conciencia. Y en tercer lugar, el propio autor ha manifestado otra seña de identidad de los cuentos. “El autor jamás se encoge de hombros ante el destino de sus personajes. Siente por ellos compasión...” (p.12).

Pombo toma el tema de la mentira en “Las luengas mentiras” para demostrar como el ser humano se puede hacer un mentiroso, un malévolo, por habituación, si recurre a ella frecuentemente. Nadie es superior ni inferior por recurrir a ella; sino alguien que no es lo suficientemente íntegro y necesita de ella para ser lo que no es. Los elementos atmosféricos, sol y viento, son motivo de reflexión de unas personalidades maduras, y el lector ve los efectos que estos elementos ejercen en los personajes. “Solarium” y “Los aventados” son los cuentos atmosféricos. El mundo académico, secundario y universitario, es llevado a la narración bajo dos títulos interesantes: “El atropello de don José Maza López”, y el satírico “Alma mater”, sobre todo en su segunda parte. El mundo medieval, con pinceladas de dos novelas: *La cuadratura del círculo* y *Vida de San Francisco de Asís*, es visible en un cuento de tono “navideño”: “Una acción de paz”. De tono histórico es otro de los cuentos: “Avatar...”, en el que aparece el mundo de la Rusia imperial y la vida de la corte, todo ello narrador desde la conciencia de una mujer que vivió al lado de la archiduquesa Olga Romanoff.

El mundo de los atletas está presente en el cuento “Laki Luky”. Quién es, qué siente y cómo vive un plusmarquista que un día fue récord de longitud. Y el mundo de la publicación, de la literatura, tema que no podía faltar en la narrativa pombiana, está presente a través del cuento noveno, cuyo título es un tanto barroco: “La semblanza de Muñoz-Vitriera...”. ¿Hay que mentir o decir la verdad?

Se puede percibir a través de esos once relatos un rasgo característico, por otra parte, preocupación del cuentista: el fenomenológico. Pombo procura en todo momento poner delante del lector las claves para que vea la verdad de las cosas. Es decir, Pombo contrasta el engaño de la apariencia con la realidad de lo esencial e inequívoco. Y sabiendo cómo es Pombo, esa postura, voyerista, está aderezada con humor, ironía, piedad, incluso compasión. Léase el cuento “La luengas mentiras” (nº 3, pp. 34-57). Pombo presen-

ta a dos protagonistas: Alfonso y Silvia, pareja, aparentemente se cuentan todo, o más bien, eso es lo que Silvia cree. Indica el narrador que:

“Llevaban tres años saliendo. Los dos estaban persuadidos de conocerse bien, de quererse mucho. Sólo que Silvia no tenía secretos, y Alfonso sí. Casi no llegaban a secretos –pensaba él–, omisiones tontas casi siempre, inexactitudes menores, piadoras, dictadas para que funcionase con facilidad su relación” (p.35).

El lector se dará cuenta de la representación que hace Alfonso de su papel, pues en su haber tiene muchas deudas con la vida, consigo mismo, y luego, con los demás, en concreto con Silvia. A lo largo de la historia va apareciendo la verdadera identidad de Alfonso. Surge la pregunta, ¿es rentable la mentira en la vida de las personas? ¿Lo es a nivel social? El problema de la identidad está presente en el cuento, tema, por otra parte, convertido en preocupación en la narrativa de los 90⁵².

Por otra parte, el tema tan manido de la homosexualidad en la narrativa pombiana, tan claro y evidente en los cuentos de 1977, en estos cuentos de 1997 está insinuado. “Solarium” es uno de esos cuentos, junto a “Laki Luky”, así como “La semblanza de Muñoz-Vitriera” en que se puede leer cierta presencia de la orientación sexual. Los protagonistas sienten verdadera atracción por el otro, o en lenguaje de profesor Aranguren, la existencia es vivida por dentro como una “tranquila, dulce, cotidiana necesidad de estar con el otro”⁵³. La protagonista de “Solarium” disfruta con la presencia Carmen. El Dr. Muñoz, en “La semblanza del Dr. Muñoz-Vitriera...”, está subyugado por la figura del catedrático Fernando Villalta. ¿Le ha amado en secreto? Parece que sí. Laki es el supermacho de “Laki Luky” que queda fascinado por el joven periodista que le entrevista. Tanto que llega a decirle: “[...] aquí me tienes, pues, méteme mano / me caes bien” (p.113). Y creemos que también hay algo de insinuación en el cuento “El atropello de José Maza López”. El protagonista Leopoldo Balaguer es subyugado por la figura del catedrático de filosofía José Maza. También disfruta escuchando sus clases, estando a su lado en el claustro, conversando con él.

Creemos, por tanto, que la homosexualidad está presente en esta colección de cuentos, aunque no tan evidente y menos preocupante que en la colección de 1977. ¿Acaso han sido superados esos miedos de 1977, ahora en 1997? Parece que sí, a juzgar por la temática literaria.

Dejamos la temática de los cuentos y nos introducimos en los personajes. El héroe postmoderno es un tanto peculiar. Su gesta no está fuera de sí,

⁵² Cfr. Vega Rodríguez, P., “Los cuentos publicados en Blanco y Negro: 1989-2000”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 16 (noviembre, 2000-febrero, 2001)[21]. Esta paginación es nuestra.

⁵³ “Prólogo”, en Pombo, A., *Relatos sobre la falta de sustancia*, o.c., p. 7.

tampoco está lejos, en lejanas tierras (*El caballero Zifar*), y menos en grandes viajes (Ulises) al encuentro del yo. La heroicidad de este ente consiste en la *comprensión de su propio yo en crisis* –crisis del sujeto (Holloway)–, además de sus propias percepciones, así como en la atención que pone y sigue en cada una de las manifestaciones de la propia sensibilidad o, en línea freudiana, en los indicios de unos pensamientos no conscientes. Lo heroico está en la comprensión y en la conducción de una personalidad compleja. La gesta heroica se desarrolla a propósito de incidentes o detalles de escasa relevancia.

Bien es verdad que entre el corpus de 1997 y el de 1977 hay diferencias notables. No hay tanta neurosis en los personajes, tampoco tanto ensimismamiento, cerrazón y falta de ser, pues los héroes son capaces de abrirse a la vida y hacerse cargo, en su situación, de su situación. Incluso el autor ya no se cruza de brazos como lo hacía en el corpus de 1977, sino que toma posición, valora, y ofrece su apoyo a través de la misericordia y de la compasión. Como bien indica su creador, Pombo, el espíritu de Luzmila, la protagonista del cuento “Luzmila” (*Relatos sobre la falta de sustancia*, 1977), y del narrador, es transferido al resto de los personajes del corpus de 1997. Si los personajes de 1977 carecían de atributos, parafraseando a Muslin, los de 1997 gozan de ellos.

¿Qué personajes pululan por estas historias tan variopintas pombianas? De toda clase, edad, sexo y condición. Los cuentos recogen desde la juventud en “Una acción de paz” (nº 2) hasta la madurez expuesta en varias historias. El mundo de la tercera edad está recogido a través de dos ejemplos. Una mujer adulta y ociosa, vive de cuanto amasó en la corte zarina en “Avatar...” (nº 1), y un varón, el jubilado protagonista de “La tanguilla” (nº 10). En el intermedio de estos dos polos existenciales, están los jóvenes de “Las lenguas mentiras” (nº 3) Alfonso y Silvia, y Elena en “Alma mater” (nº 5). Luego están los maduros, el plusmarquista “Laki Luky” (nº 8), y la directora de la revista científica, Federica de la Lombana, en “La semblanza de Muñoz-Vitriera....” (nº 9).

La obsesión o la idolatría de los elementos, el sol o el viento, es el origen de los cuentos “Solarium” y “Los aventados”. Todo gira en torno a los efectos que provocan el sol o el viento en los personajes de uno y otro cuento. Comparten los dos el problema de la identidad. Los elementos, sol y viento, ayudan a ser. Los dos personajes protagonistas, de entrada edad, comparten también la angustia y el recelo a cerca de sí mismas por cuanto no acaban de definir bien su yo. Los elementos ayudan completar su ser. “Vosotros sois el viento [...] sois, con ser es suficiente” (“Los aventados”, p.61). “Ahora soy una persona girasol” (“Solarium”, p. 97).

El misterio de la identidad se insinúa también en otros dos cuentos. “Alma mater” y “La semblanza de Muñoz-Vitriera”. Esta insinuación es ma-

nifiesta en el dualismo muy pombiano realidad/apariencia. Una cosa es lo que se ve, lo que ve cualquiera, y muy otra la realidad interior. Esta situación queda bien patente en el cuento “Alma mater”, donde se analiza cómo la protagonista, Elena, se va encontrando con la realidad de la irrealidad que le ha rodeado, en su casa, con su novio, y le rodea en la Universidad. El engaño de la vida de los padres de Elena, de su novio, un depredador, y de su profesor, otro depredador, consiste en creer y hacer creer lo que no hay, lo que no siente, lo que no es. Elena, al final, delante de su obscuro y estrafalario profesor, se da cuenta de la impostura personal que ha existido en su vida. El personaje despierta de esa quimera con la ambigua impresión de no haber alcanzado toda la autonomía necesaria para afrontar la dura realidad, pero la afronta cerrando la puerta y dejando al desvergonzado y corrupto profesor en sus sueños. “Elena cerró suavemente la puerta: -No, no me doy cuenta. Me da igual” (“Alma mater”, p.92) y se marchó.

En “La semblanza de Muñoz...” también hay mucha apariencia frente a la realidad. También ha habido un engaño. El Dr. Muñoz-Vitriera ha pasado la vida junto a Villalta, el rector a quien un día anheló trabajar con él. Pombo narra el engaño de quien sufre el tedio, el rencor y hasta el odio, de un trabajo mediocre y sin perspectiva. Si un día fue ese trabajo, esa persona, motivo de deseo, con el paso del tiempo se convierte en problema. El problema de la impostura personal hace crisis a raíz de un incidente (“La semblanza del Dr. Muñoz ...”, p.126), luego, viene la realidad: “Si me vieras por lo menos una vez, una sola, te pararías en seco y tus proyectos perderían universalidad” (p.127). Dr. Muñoz está enfangado en su propia quimera.

Finalizando, los personajes protagonistas de estos cuentos suelen caracterizarse por ser entes solitarios, varones o mujeres, forzados por las circunstancias, bien por propia elección.

7.5.8. El bien y el mal en los cuentos.

Una de las notas llamativas de *Cuentos reciclados* es el adjetivo reciclado. Merced a la formación intelectual del novelista y cuentista Pombo, el adjetivo va más allá de una teoría literaria, diríamos la intertextualidad. Incluso el lector no se queda con una información mercantil de los cuentos, si cobrados o no. El lector de estos cuentos entiende que Á. Pombo postula a través de esos cuentos cuestiones éticas. Y ya se sabe, cuando nos metemos en el plano moral y ético estamos entrando en el mundo del bien y del mal. Un mundo no ajeno a toda la narrativa, sea cual fuere, pombiana.

Los personajes de *Relatos sobre la falta de sustancia* estaban caracterizados por la evanescencia y la liquidez de sus actos. Los personajes son mediocres y no viven trágicamente sino patéticamente su mediocridad. Es el

narrador quien descubre y nos revela la verdadera sustancia, la riqueza espiritual de unos seres aparentemente anodinos. Con todo ello Pombo está expresando la mediocridad circundante. No olvidemos que *Relatos* (1977) nace en Londres, lugar dónde reside el autor en ese momento (p.45). Por el contrario, los personajes de *Cuentos reciclados* se caracterizan por lo contrario: la vitalidad, la implicación en sus propias vidas, la voluntad de sentido. Un sentido ético considerable. Entendemos que una parte de esa acepción metafórica del “reciclaje” del autor, va en el sentido de reciclar esas conciencias personales hasta el punto de ser como un *ajuste* de cuentas en la vida. Un ejemplo de ello lo tenemos en “Salarium”. Estamos de acuerdo con la crítica A. Rueda al ver a los personajes del cuento con un “yo” dispuesto a enfrentarse a la vida, a su vida, a una situación, a una forma de ser, y darle la vuelta. En lugar de disolverse en esa lucha interna y externa, consiguen cierto grado de fusión interna, de reconciliación con su pasado y consigo mismo. Todo lo anterior hace unos héroes más sustanciales y unas acciones más coherentes, acciones en que predomina el bien.

En esta colección de cuentos “reciclados” el lector encuentra esos avatares del mal tan presentes en la narrativa pombiana. Es decir, esas contingencias humanas que se hacen presentes en las vidas de estos héroes y a través de ellos. Esto es: La culpa, la vergüenza, la muerte, la soberbia, el desamor, etc. Y sus contrarios, los avatares del bien: la ternura, el amor, la caridad, el sentirse bien, la ayuda. Se aplica ya en estos cuentos no solo la poética del bien comenzada en la novela *El metro de platino iridiado*, sino también la ética del cuidado. Entre unos cuentos, los del 1977, y los actuales, hay notables diferencias.

Comencemos con uno de los ejes temáticos de los cuentos: amor/odio.

7.5.8.1. El amor y el odio.

Pombo es un intelectual, formado en filosofía, filosofía moral, y lector de otras disciplinas: religión, etc. Estas lecturas son notables en el texto. Cuando Pombo recurre al léxico “amor” en los cuentos, el cuentista va más allá de una posición mono sémica. Recurre a esta palabra desde una concepción polisémica. De tal manera que el cuento “Una acción de paz” (pp.31-33), su eje fundamental es la paz y el amor desde la perspectiva del “ágape”, la caridad cristiana. No así en el cuento “Salarium”. En éste, el amor tiene otra semántica que en el anterior.

“Una acción de paz” es un cuento religioso, de género navideño (Pozuelo Yvancos (1998). La presencia de la religión es notable: la abadía, el abad (p.31), San Francisco (p.32), Dios está presente en expresiones tales

como “Por amor de Dios” (p.31), “juro por Dios” indica el protagonista (p.31). El cuento termina con la singular y pombiana adaptación del Salmo 8: “Admirable es el Señor en sus santos” (p. 33), salmo de alegría y alabanza después de una acción heroica. Creemos que una parte de este cuento está presente en la novela posterior a él: *La cuadratura del círculo* (1999), amén de *vida de San Francisco de Asís. Una paráfrasis* (2007).

El cuento está ambientado en la Edad Media, siglo XII. Y es la brevísima historia de dos hermanos “Juan y yo”, Gil (pp. 31 y 33). Juan es el hermano pequeño de Gil. Ese yo, habla en primera persona, y narra la situación desesperada en que están los dos hermanos: vida o muerte. Son huérfanos. “A mi padre –que era mozo de mulas con los frailes– lo mató una mula de una mala coza”, mi madre falleció poco después⁵⁴. En esa situación de orfandad y necesidad física y espiritual, Juan y Gil van a la abadía, antiguo lugar de trabajo de su padre, a pedir hospitalidad. Juan está enfermo, es epiléptico, además de sietemesino (p. 31); es un pobre espiritual y social. Los dos hermanos son recibidos por el abad en persona no de muy buenas maneras. Gil suplica misericordia al abad: “Señor si no nos acogéis nos echarán de todas partes” (p.31). Ante la negativa abacial, Gil vuelve a suplicar acogida, acogándose al amor de Dios: “Por amor de Dios, señor abad, que no tenemos dónde ir, y mi hermano no puede trabajar como los otros” (p.31). El abad, *in misericorde*, hace caso omiso de las súplicas de Gil y les echa, pretextando el carácter altanero de Gil (p.31), después de darles la paz. “[N]os dio la paz y nos echó de la abadía” (p.31).

En esta primera parte del cuento, Pombo subraya claramente esos avatares del mal. Por una parte está el mal metafísico: la enfermedad y la epilepsia de Juan, enfermedad muy religiosa:

“Juan, desde niño, estaba delicado de salud, porque nació sietemesino, y por los ataques que le daban, que hasta echaba por la boca espumarajos, y mor-diéndose la lengua” (p.31).

Pero no es este mal el que quiere subrayar Pombo en su cuento, aun cuando sea la epilepsia una enfermedad importante. En el evangelio, Jesús cura a muchos epilépticos, entre ellos al niño epiléptico⁵⁵. Es la misericordia la que lleva a hacerlo. Hay otro mucho más importante para él: el mal moral. El mal de abad: falta de caridad, de hospitalario, etc. Desde el punto de vista teológico, el pecado. El abad del monasterio se convierte en un pecador. Infringe el precepto de la caridad recogido en los mandamientos: Ama al

⁵⁴ Vemos que el reciclaje es notorio. Luzmila había sido una buena moza de carga en las mojas. La madre de Dorita –en “Luzmila” (*Relatos sobre la falta de sustancia*)–, Rosa, también es matada, según la opinión pública, de un “tarantán que le dio un mulo”.

⁵⁵ Cfr. Mc 9,14-29 y Lc 9,37-42.

prójimo como a ti mismo. Infringe también las obras de misericordia corporales: no “da posada al peregrino” ni tampoco “da de comer al hambriento”. El abad olvida que Dios, según el Deuteronomio, “hace justicia al huérfano y a la viuda”, y que “ama al forastero a quien da pan y vestido”. Este huésped tiene necesidad de ser acogido y tratado con amor, en nombre de Dios que le ama⁵⁶. La hospitalidad es una manera de testimoniar la fe, sobre todo de un creyente, más de un abad. Acoger es una forma de hacer patente y visible la caridad. En concreto el abad está con esta acción en el lado izquierdo del juez universal, en el juicio final, en el evangelio de san Mateo⁵⁷: “Tuve hambre y no me disteis de comer”, “era forastero y no me acogisteis” (Mt 25,42-43). Con esa actitud se manifiesta que el rechazo significa rechazar a Jesús, falta de fe. La actitud del abad es análoga a los discípulos de Jesús en el pasaje evangélico que no pueden curar al niño epiléptico. Jesús es duro con ellos: son incrédulos y están pervertidos. ¿Acaso Pombo está marcando notablemente la falta de fe del clérigo? ¿Perversión del credo que profesa?

Finalmente, el abad no es bienaventurado a pesar de dar la paz. Hay otro aspecto a resaltar en la acción del abad. Gil subraya muy claramente: “nos dio la paz y nos echó de la abadía” (p.31). La paz va unida siempre a la justicia. La paz es la suma de una serie de bienes satisfechos: tener comida, vivir con seguridad, porque detrás de ella y de todo ello está Dios. Cuando el abad da la paz, pero echa a los hermanos, es injusto, y está en contra de lo que cree. Según el pensamiento de Pombo, ¿estamos ante una negación de Dios? A nuestro juicio, creemos que sí.

Por otra parte, es importante resaltar cómo la naturaleza pombiana ayuda a resaltar la situación de los personajes. En este caso, Juan y Gil están en una situación complicada: rechazo, desamor, falta de caridad e injusticia. A ello se suma la naturaleza. Caminan por bosques solitarios donde “las aterradoras rama bajas son premoniciones de homicidios, perdiciones y fantasmas” (p.32). Además, “el inmisericorde cielo” no cobijaba a los hermanos como lo había hecho el abad. Ni el abad ni la naturaleza cobijan a los hermanos.

La segunda parte del cuento se centra en una conversión; en el cambio, algo tan importante en esta colección de cuentos. Convertir en un contexto religioso es dar la vuelta, cambiar el corazón. Siguiendo al profeta Ez, cambiar el corazón de piedra en corazón de carne. Convertir en el pensamiento de Pombo, y en este caso, en los cuentos, es adquirir sustancia, coherencia, sustrato moral. Gil cambia el corazón de piedra, parecido al del abad: “Juro por Dios que yo jamás voy a dar la paz a nadie” (pp.31-32), movido por las experiencias de amor, caridad, que experimenta con su hermano, venido de fuera.

⁵⁶ Cfr. Dt 10,18.

⁵⁷ Cfr. Mt 25,31-46.

“[...] un día, sin querer, de pronto dije a uno que encontré al cruzar el bosque: <Que el Señor te dé la paz>. Le di lo que me habían dado los hermanos” (p.33).

La segunda parte del cuento empieza cuando dejan la abadía Juan y Gil rechazados. Los avatares del bien se hacen presentes. Entre esos bienes aparece el sol, símbolo importante en Pombo. “El rescoldo del sol se remeti6 en el bosque” (p.32). En Pombo, el sol, la luz solar, es el bien. Pombo es un filósofo muy platónico. En la *República* (508bc), Platón lo describe como la imagen del bien tal y como se manifiesta en el orden de las cosas. En Pombo también.

Los hermanos deambulan en busca de refugio para soportar el invierno, el infierno. Faltaba poco para Navidad (p.32). Los hermanos sienten que sus fuerzas empezaban a mermar; están agotados. En esa situación, oyen hablar “de uno de Asís” y desean conocerlo. En el rigor de los elementos y de las fuerzas del mal: niebla infernal, con los añadidos del miedo y de la muerte circundando, en ese contexto, el hombrecillo de Asís les sale al encuentro. El sol que antes ha salido un tanto tenue, ahora se hace presente a través de una figura: El de Asís. El bien. Si el abad representa el mal, el de Asís, el bien: la bondad personificada. Por eso Juan, ante el bien, recupera la voz: “Te esperábamos a ti”; para luego proseguir:

“Nos han dicho que te compadeces de los pobres, sobre todo en navidades. Y nosotros pobres somos, además de muy pequeños, y viajamos con lo puesto y no tenemos donde ir” (p.33).

La cita es muy rica desde el punto de vista léxico y semántico. Es la expresión más clara del mejor Pombo. Recurre a los términos tan de su gusto como “compasión”, “pobre”, “pequeños”, amén de una expresión muy evangélica: viajar con lo puesto (=pobreza, sencillez). La compasión está expresando una actitud ética muy clara: el apego instintivo de un ser a otro en su situación de necesidad. Aquí es equivalente a Dios se compadece del hombre. En consecuencia, el hombre ha de compadecerse de los suyos. Como la parábola del Siervo inmisericorde que no se compadeció de su subordinado como se compadeció el señor de él⁵⁸. El de Asís sí se compadece de los hermanos, por su situación pobreza sociológica, diríamos, y por su necesidad: pequeñez. Los hermanos iban como ovejas sin pastor, errabundos, como en el evangelio⁵⁹. Y como en él, la misericordia hizo todo. Jesús se compadeció de la muchedumbre, el de Asís de los hermanos. Esta experiencia de gratuidad, de

⁵⁸ Cfr. Mt 18,21-35.

⁵⁹ Cfr. Mt 6, 34.

desprendimiento, de sencillez y de humildad, cambia a Gil. La gran cosa que le han dado los hermanos de Asís es la paz. Él hace lo mismo un día: “Que el Señor te dé la paz” (p.33).

El gesto de Gil, cambio, indica ese paso dado por el personaje. En vez de quedarse encerrado en su yo, quedarse empantanado, opta por salir de esa mazmorra. Gil no se queda con su problema: odio, venganza, de la herencia recibida, sino que va más allá de todo ello. Ese tú le hace cambiar. Hay, por tanto, voluntad de sentido y de cambio. Por eso, para Gil el cambio es motivado por los de Asís, para Pombo, en subrayar la dificultad de llegar a la integridad, sustancia. En este caso, Gil lo ha logrado. Al dar la paz al otro desconocido restaura el sentido y pureza de la expresión: “dar la paz”, prostituida por el abad. Su conciencia ha madurado desde la experiencia del mal –el abad– a la experiencia del bien –los hermanos de Asís–. Gil ha sabido reciclarse como persona.

El segundo cuento del eje amor/odio es “Solarium” (pp. 93-98). Un cuento en el que hay una protagonista: Eulalia, un personaje secundario, silente, Carmen, y un objeto central: el sol, en torno al cual gira la segunda parte. Hay una correlación entre juventud/vejez con faro/sol y odio/amor. De tal manera que podría interpretarse esta dualidad como en la juventud de Eulalia hubo una luz –faro– el bien, la sabiduría, odiada por la joven. Sin embargo, entrada en años, la vejez se convierte en fuente de amor al saber, al bien. Recordemos que el sol en Pombo representa el bien. Para Platón el sol está relacionado con el bien. Y Pombo es un buen seguidor de Platón. Por tanto, el sol en “Solarium” se convierte en el bien de la protagonista, por eso deja todo por él, y él, en recompensa, la llena de luz, de calor, y de energía solar y espiritual. El sol es el bien que acaricia con sus rayos (brazos), como en Egipto, a las personas que se abren a él, no solo de cuerpo, sino también de espíritu.

Hay que recordar que, una parte de este cuento, se encuentra en la secuencia vigésimo primera (p. 99) de la novela *Donde las mujeres* (1996). Novela anterior a los cuentos que nos ocupa. En ese capítulo, Tía Lucía y su hermana, la madre de la protagonista narradora de la novela, no salen a pasear. Tía Lucía gusta de hacerlo, como la protagonista del cuento. La hermana y, a la vez, madre de la narradora, no gusta de salir a pasear, y si lo hace con su hermana, Lucía, se cansa, etc. Igual hace Carmen en el cuento. La protagonista anda lentamente paseando, Lucía también.

El espacio: playa, costa, faro, dan para pensar que el cuento se desarrolla en el norte de España. Por las descripciones tiene bastante relación con el San Román de la novela *Donde las mujeres*. Son cuentos reciclados. Es decir, cuentos en los que hacen acto de presencia referencias de otras novelas.

Pombo sumerge al lector en los avatares de la interioridad de la narradora: una mujer, mayor por la declaración al inicio: “A mi edad” (p.93). A través de esos vericuetos de la mente femenina, en un monólogo interior, el cuentista narra la historia de otro cambio muy significativo: “lo más chocante es comparar cómo eras con cómo soy” (p.93). Eulalia, un yo en primera persona, deja muy claro la relación con el pasado: “[...] no soy de pensar en el pasado (p.93). Sin embargo lo hace. ¿Depuración? ¿Reencuentro ahora que está curada?

El cuento presenta la retrospectiva de una vida: la de Eulalia, el ayer, desde el hoy. En él, Eulalia y Carmen, ¿su amiga?, se conocen desde que las dos estaban internas, en Madrid, “en las Esclavas” (p.94), hasta la fecha de hoy. La protagonista, Eulalia, hace saber su odio al sol en su juventud. “De joven es lo que menos me gustaba. Mejor dicho, lo odiaba” (p.93). Sin embargo, hoy, en la vejez, “[s]algo al sol nada más salir el sol” (p.97). ¿Qué ha pasado para ese gran cambio del ayer al hoy?

Según sabe el lector por la propia narradora, Eulalia hace gala a su etimología⁶⁰. Y en ese discurso tan elocuente, Eulalia nos dice cómo es: Es una persona sola, como el resto de los personajes pombianos. “Siempre estuve sola” (p.97). Sin embargo, su amiga Carmen no lo está tanto. Una es una persona cerrada y la otra, Carmen, más abierta. A su amiga le encantaba tomar el sol, salir a pasear, coger moras en el campo. Gustaba pasear lentamente disfrutando del paisaje. A Eulalia, todo lo contrario. No le gustaba el sol, no le gustaba salir a pasear, aunque lo hacía con su amiga. “La narradora se retrata como un ser arisco, impaciente y dependiente de las drogas” (Weaver)⁶¹. Se percibe en una y otra una vida muy diferente. Se rastrea en Eulalia una juventud cerrada e insustancial.

El cambio lo ha protagonizado el sol. Ese ser “[i]legible desvinculador del mundo”⁶², en Eulalia, ha hecho el efecto contrario que en Gonzalo Ortega en *Los delitos insignificantes*. Si delante de él Gonzalo se precipita al vacío para desaparecer de la faz de la tierra, en “Solarium”, a Eulalia le devuelve la vida. “Ahora [–indica la narradora–] soy una persona girasol y voy girando con el sol sin el más pudor”. “Ahora sólo con el sol me encuentro hallada” (p.97). Si para tío Eduardo, Ignacio representó la luz, la ilusión por la vida, para Eulalia, el sol, también es la vida, la ilusión por vivir. Tanto que “es curioso que, unificado en la caricia continuada del sol del mediodía, deje el mundo de importarme lo más mínimo”. Ese cambio es notable: “no importas ni tú misma” (p.98). Es decir, ese ser ha hecho que Eulalia se olvide de sí misma en favor de otro, como le pasa a Gabriel Arintero en *El cielo raso*. Ha habido un reciclaje en su vida entre el ayer y el hoy. Ha habido un cambio,

⁶⁰ La bien hablada, la que tiene un discurso adecuado, elocuente.

⁶¹ 2004, p. 211.

⁶² Cfr., 2.8, “Hacia una constitución poética del año en curso”, en *Protocolos*, o.c., p.151.

una *metanoya*. Eulalia ha pasado de egocéntrica a exocéntrica. Y ese cambio es notable. “Nunca me había desvestido delante de la gente. Ni tampoco demasiado tiempo delante de un espejo” (p.98). Parece que ahora sí. El qué dirán ya no es importante, ahora es más la iniciativa de ser yo. En Eulalia emerge con toda la fuerza posible ese vitalismo sensualista con sentido. El sol ahora “es la memoria ... ¡Quién lo hubiera dicho!” (p.97).

Los efectos de ese cambio son notables en la vida de Eulalia. Tanto que ella misma se asombra: “Jamás creí que haría cosas que he hecho esta primavera” (p.97). Ha comprado una “*chaise longue* de flores con cuatro posiciones” (p.97) para poder tomar mejor el sol. Ha adquirido con el sol un mejor color que antaño toda blanca. El sol la “acelera y la para” a la vez. El sol la ha convertido en casi una extraña para sí misma. “Me asombra lo poquísimamente dueña que estoy siendo de mí misma” (p.97). Baja en bañador al jardín (p.97), incluso se atreve a ponerse desnuda ante el sol a pesar de que, “[d]icen que a mi edad ya nos cuelgan los pellejos” (p.98).

El cambio también es notable desde la percepción del otro. Carmen la ve como una persona decrepita: “Lo que pasa, Eulalia, es que no hilas” (p.96). Sin embargo, Eulalia contesta a su amiga:

“No hilo porque no me da la gana. Y, además, es al revés. Si hilas entorpeces la memoria. La memoria es el orden de las partes del olvido. Su manera propia de irse desenvolviendo no se rige por los ritmos ni las órdenes del orden de las partes de la oración oral gramatical normal” (p.96).

El cambio, la razón de Eulalia de hilar, razonar, consiste lisa y llanamente en:

“Hablo y hablo para ir sacando las faltas del olvido a la luz de la conciencia, mi memoria” (p.96).

Eulalia recupera a través de cierto vitalismo la ilusión por la vida. Su ftofobia se ha transformado en foto adicta. Su cerrazón juvenil se ha transformado en apertura en la senectud. La silente juventud también la ha cambiado por la verborrea, el razonamiento, para recuperar la memoria. A través de la palabra recobrada, recordada, reciclada, Eulalia va liberando esa angustia existencial que denuncia Kierkegaard ante la inminente llegada del fin. Eulalia se ha dado cuenta de que “si hilas entorpeces la memoria” (p.96), como ha pasado con Martín en *El metro de platino iridiado*, que de tanto hilar se ha ensimismado. O sus homólogos, los escritores y profesores Pancho en el *Hijo adoptivo*, Gonzalo Ortega en *Los delitos insignificantes*,

Juan en *La fortuna de Matilda Turpin*. Como bien indica Weaver⁶³, con el que estamos de acuerdo, “el uso de la razón no es garantía ninguna de sustancia”, tampoco de eticidad. En los casos anteriores, ese razonamiento ha llevado a sus portadores al mal. Por el contrario, ese “no hilar”, en el caso de Eulalia, ha llevado a la protagonista al bien. El encuentro consigo misma, al descentramiento del ego, a disfrutar de la vida, representado por el sol, y a hacer el bien: comprender a su amiga Carmen.

El cambio de Eulalia es notable a nivel existencial y social. Está ahora abierta a la vida,

“Estaba sola y el sol me acompañaba a la vez que me aislaba con él solo. Era apremiante, como yo supongo que será tener un cuerpo encima. No creo que tener encima un cuerpo humano sea distinto de tener encima el sol. Estoy segura de que es igual. Es verdad que te acaricia. No es una simple frase hecha. Te acaricia con presiones muy distintas según que sus horas vayan pasando” (pp.97-98).

Además, a sí misma, y al otro. “No importas ni tú misma” (p. 98). No se conforma con lo dado. Su fe va más allá. Por ejemplo, las cartas de Carmen solamente lee la posdata, “por si Carmen quiere darme algún recado, es ahí donde los pone” (p.97). Eulalia ha reciclado su pasado, como la protagonista de *Donde las mujeres*. Se ha encontrado consigo misma y con el bienestar de ser ella misma.

“¿Qué va a pasar si Carmen llega y me encuentra tomando el sol desnuda?” (p. 98).

Eulalia ha recuperado su ser, su esencialidad, siendo como es, gustando de cómo es. Un cambio entre este personaje y los personajes de *Relatos*, los cuales se quedan encerrados en sí mismos, dando vueltas, giróvagos, y asfixiados en sí mismo. Carmen está en esa tesitura de los personajes anteriores, “no ha creído nunca que estoy del todo en mis cabales” (p.96). Es el símbolo del hombre viejo de san Pablo. Sin embargo, Eulalia a través de la narración ha llegado a la verdad. Se ha dado cuenta de... En consecuencia, “[n]o se conforma con la fe en la unidad inteligible de la razón” (Weaver)⁶⁴. La verdad que busca Eulalia va más allá, es insondable. Su yo y el mundo en su diversidad son los campos de acción en el futuro. Eulalia es el símbolo del hombre nuevo de san Pablo. Luis Cernuda hablaba del cielo y del infierno en el sentido de hacerlo cada uno con sus actos, como Sartre. Eulalia se salva porque ha recuperado el pasado con serenidad y lo ha proyectado

⁶³ Cfr. 2004, p.211.

⁶⁴ Cfr. 2004, p. 212.

hacia el futuro limpio de todo lastre. Ha salvado sus circunstancias y se ha salvado ella.

La tercera narración de la trilogía del eje amor/odio lo forma el cuento con un enunciado luengo, “cervantino” (Weaver)⁶⁵: “La semblanza de Muñoz-Vitriera o de cómo acabó siendo imposible para el Dr. Muñoz-Vitriera componer, mental y verbalmente, la semblanza de un hombre excepcional, cuyo entendimiento se especificaba siempre por un objeto universal, y de lo que hizo en su defecto” (pp. 122-142)⁶⁶. A groso modo el argumento del cuento se centra en la dificultad de una persona para dar una visión sobre otra. A juicio del redactor, el Dr. Muñoz Vitriera, “no puedo elegir un lado sólo de Villalta” (p.124), sobre el fallecido. ¿Por qué razón no lo puede hacer?

El cuento ocupa el n° 9 del índice del corpus cuentístico. Y es uno de los tildados por el cuentista de “reciclado” aunque no “cobrado”. Su fuente es H. James, en concreto, la novela “mal proyectada” *Batán*⁶⁷. La opinión crítica es variopinta. El crítico Pozuelo Yvancos ve la pieza narrativa como “uno de los mejores cuentos del libro”⁶⁸. A juicio del crítico norteamericano, Weaver, el título del cuento es “uno de los más largos en la historia del relato corto”, y encuentra cierta asociación entre el título pombiano y “los capítulos de *Don Quijote*”. Para Weaver el cuento tiene un tono “cervantino”⁶⁹, pues ve cierta analogía entre el apellido Vitriera del protagonista pombiano y El licenciado Vidriera de las *Novelas ejemplares* (). Según el crítico, Muñoz-Vitriera, del relato de Pombo, “tiene más de un punto de contacto con el estudiante de Cervantes y recicla mucho de su filosofía personal”⁷⁰.

Entendemos que para Pombo, “La semblanza...” es más que un cuento. A nuestro juicio hay mucho de biografía de esos años de errabundo por los pasillos de las editoriales. Además, Pombo descarga esa compasión que tanto le caracteriza con sus personajes femeninos. En el “Prólogo” a los cuentos, en el n° 9, Pombo comenta la fuente de su reciclado cuento. En su declaración de intenciones, y después de explicar la trama del cuento: el cuento es “el relato de un resentimiento”. Más adelante, al final de su discurso programático, el autor saca esa compasión que tiene por sus mujeres:

⁶⁵ Cfr. 2004, p. 228.

⁶⁶ Creemos que la fuente de este cuento está en una semblanza que el propio Pombo hizo a un profesor suyo y titulada: “Semblanza de José María Cagigal Joven”, conferencia leída en el Acto Inaugural de las VI *Conversas sobre Educación Física y Deporte, Cagigal el Hombre y su obra*, leída el miércoles 23 de abril de 2008, <http://www.museodeljuego.org/xmedia/contenidos/0000000877/docu1.pdf>

A partir de ahora, salvo alguna excepción, la referencia al cuento aparecerá como “La semblanza...”.

⁶⁷ Cfr. “Prólogo, apartado n° 5”, en Álvaro Pombo, *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997, p.10.

⁶⁸ Cfr., *Quimera*, n° 157 (marzo, 1998)⁷³.

⁶⁹ Cfr. Weaver, 2003, p. 228.

⁷⁰ Cfr., O.c., p.229.

“[...] el significado del cuento no depende de que Dios exista o no sino sólo de que mi pobre y elegante Federica de la Lomba y Ruiz-Velasco sea capaz de compadecer...” (p.16).

Pombo, según lo anterior, vendría a plantear en el cuento la posición en la vida de dos vidas, amén de dos posturas éticas en la vida, y sobre todo, ante el otro. A partir de ahí, Pombo avisa:

“La compasión de mi personaje [Federica de la Lomba...] es vivida como imperativo categórico de la sensibilidad ética, con independencia de que sea de hecho útil o inútil para el beneficiario” (p.16).

En relación con el reciclaje, Pombo no solo tiene presente al gran H. James y sus materiales novelescos, sino que también echa mano de los suyos propios. En concreto percibimos cierta relación del cuento con la novela *El parecido* y *Telepena de Celia Cecilia Villalobo*, con los añadidos de sus estudios filosóficos, aquí hace acto de presencia Platón, una vez más, y el *Timeo*. Pombo vendría a asemejarse a otro gran reciclador literario: Borges, y sus famosos reciclados. Además, en ese reciclaje de materiales diversos, nos preguntamos si acaso hay algo entre ese material reciclado de la relación entre el dictador Pombo y el amanuense Calabuig. Porque según éste último, “[d]esde 1993 hasta la fecha, he tomado cada tarde al dictado las novelas, relatos, artículos, conferencias etc., que Álvaro Pombo ha escrito”. Pero no se ha limitado sólo a escribir, como Muñoz-Vitriera, sino también a dialogar diariamente a cerca de literatura y su mundo, filosofía y religión, así como de la propia vida cotidiana. Esta riqueza, indica Calabuig, “me permite hablar con un cierto rigor de la personalidad y la narrativa pombiana”⁷¹. Dos aspectos muy presentes en el cuento en boca de Muñoz-Vitriera.

“La semblanza...” empieza como casi toda la narrativa pombiana: *in media res*. Y como algunas de sus novelas con la muerte de un personaje. Si en *El parecido*, Jaime Vidal, el finado, está presente en toda la novela y en las vidas de cada uno de los personajes, en “La semblanza...” hay otro personaje presente/ausente: el “fallecido ex Rector Fernando Villalta” (p.123) y “admirado promotor de instituciones como la *Revista de Humanidades*”⁷². El finado se interpone entre dos figuras narrativas: Federica de la Lomba y el Dr. Muñoz-Vitriera. La primera es la jefa de redacción de la revista que presidía el ex Rector, apenas le conoce. Para ella el sentido de la responsabili-

⁷¹ Cfr. en “Álvaro Pombo: la exaltación y el Reino”, en *Nueva revista*, nº 77 (septiembre-octubre, 2001)131.

⁷² Weaver ve cierta analogía entre esta institución y “la Revista de Occidente, dirigida por Soledad Ortega, hija del fundador José Ortega y Gasset”, en 2003, p.229, nota nº 112. Nosotros percibimos, sin minusvalorar la aportación de Weaver, otra analogía: Rosa Regás y la editorial La gaya ciencia y sus primeros inicios.

dad del trabajo está por encima de todo. El segundo, Muñoz, es la persona que ha convivido con él durante muchos años. Federica de la Lomba pide a Muñoz una semblanza del ex Rector. Muñoz-Vitriera no la hace. Son muchos los prejuicios que emergen en su conciencia. En Muñoz aparece la indecisión, el miedo, el reparo. Todo ello lo traduce a “lo que no puedo hacer es elegir un lado sólo de Villalta” (p.124). ¿Por qué la negación? ¿Qué hay detrás de esa postura?

El lector asiste a la confesión de Muñoz a Federica sobre la relación entre él y el ex Rector. En la confesión del bibliotecario, tanto el lector como la escuchadora se dan cuenta de que hay algo oscuro en la conciencia del joven doctor. Fernando Villalta fue importante en la vida de Muñoz, como lo fue Olga, la archiduquesa, en Odile (“Avatar...”); fue todo en su juventud. Al principio todo fue fácil. Muñoz es conquistado por una personalidad fuerte, avasalladora, capaz de mover hasta la más mínima pasividad. Lucidez mental, capacidad para reírse de sí mismo, de las situaciones más complejas, integridad.

“Le admiraba por su lucidez, infinitamente más rica que la mía, hecha de desconfianza o de desprecio. Aquella fascinante capacidad que Fernando tenía, visto en casa, visto a medio metro de distancia, aquella fuerza que le hacía capaz de reírse de sí mismo sin dejar de tomarse en serio o de tomarme en serio. Admiré su integridad” (p.126).

Si echamos mano a los parecidos que nos hacemos de las personas desde un cierto ángulo en vez de hacerlo desde la proximidad que abarca un todo, la experiencia de Muñoz es comprensible. Éste vivió esa fascinación que surge de la contemplación de una cara de la persona: el brillo, el relumbramiento y la fama del Rector. Además, Muñoz fue seducido por el humor de su profesor. “[M]e enredó con su sentido del humor” (p.126). Sin embargo, Muñoz, en su admiración por la figura del Rector, es consciente de su pequeñez, de estar perdido, de estar achicado, ante tal figura.

“Yo le admiraba. Seguí admirándole cuando ya no le admiraba, cuando me enredó con su sentido del humor, donde yo me perdía, me achicaba, dejé de hacer pie, y dejé la admiración suspendida también, en vilo, como una hipótesis capaz de describir esencialmente mi relación con Fernando Villalta si se confirma alguna vez” (p.126).

La percepción de un lado del poliedro que somos hace vivir al perceptor en un mundo idealizado por esa percepción. Hasta que el tiempo pone las cosas en su sitio. Entonces se descubre la realidad que somos: falibles, imperfectos, mejorables, en alguna que otra ocasión, mediocres.

“[...] pasado un año, empecé a reconocer, precisamente reconocer mi propia admiración, unos hiatos, unas suspensiones, unas faltas, que se correspondían con sus propias faltas, sus vacíos de él, su imperfección, análoga a la mía” (p.126).

Muñoz vive esa experiencia primordial desde el rostro del otro, el cual se manifiesta tal cual es en su realidad más cruda y dura. Realidad que apunta a lo que hay detrás de esa imagen, en este caso, ideal e idealizada por Muñoz, y que me hace cuestionarme (Levinas). Por el otro y desde el otro llegamos cada uno a nosotros mismos. Villalta ha sido acogido “no en la gracia de sus rostro, sino en la desnudez y miseria de su carne”, como indica Levinas⁷³. Y en esa epifanía óptica y desde esa revelación de lo más real de uno mismo, percibido desde mi propia realidad, en el caso de Muñoz, surgió esa adecuación entre la realidad y la idealidad. Adecuación con un resultado desajustado. Por eso, si al principio “todo fue muy fácil”, “deslumbrante”, “lleno de todo su sentido del humor” (p.125), la idealización encubre la realidad, transcurrido el tiempo, que pone cada cosa en su verdadera realidad, y como en muchas relaciones humanas, emergen esos “hiatos”, y “todo se volvió dificultoso”, “apagado”, “contrario” e “incompresible” para Muñoz.

Recibir la revelación del otro supone caer en la cuenta no solo del otro tal cual es y cómo se revela, sino de mí, de mi yo, de mi mismidad. Muñoz empieza a reconocer la alteridad del otro, y desde ella, “mi propia” mismidad, manifestada en verme con vacíos, al ver “sus vacíos de él”, mi imperfección, desde “su imperfección, análoga a la mía” (p.126). Muñoz descubre en esa epifanía del yo, algo que le hace pensar, reflexionar, transmitido a través de pregunta: “¿Me ves o no me ves?” (p.127). Es decir, ¿existo o no existo para ti? ¿Qué soy para ti? Y sobre todo, ¿Quién soy para ti? Preguntas éticas importantes. En esa pregunta ética emerge una respuesta terrible, descorazonadora, cruel, quizá haya que leer la respuesta de Muñoz como crítica al mundo de los artistas consagrados y de otros relevantes personajes y de la mediocridad humana con que están caracterizados. Muñoz se queja:

“Si me vieras por lo menos una vez, una sola, te pararías en seco y tus proyectos perderían universalidad, si te detuvieras y miraras, verías que yo soy la perfecta analogía de los recortes de las uñas de los pies, para los cuales no encontró Platón ninguna idea que no fuese la de materialidad o la del quantum. La individualidad, la mía, es justo lo contrario de la haec ceitas” (p.127).

⁷³ En, “Un Dios trascendente hasta la ausencia”, en *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 261.62. Tomamos la cita de Mardones, J. M^a, *Síntomas de un retorno. La religión en el pensamiento actual*, Santander, Sal Terrae, 1999, pp.77, nota 27.

En esta queja de Muñoz aparece el Pombo filosófico recurrente a los grandes maestros como Platón y Duns Escoto⁷⁴. A través de la figura de Platón, del *Timeo*, Muñoz está cuestionando la visión que tiene Villalta de su persona. A juicio de Muñoz, su persona como tal está reducida a *un quantum*. Ése es el dolor, la reducción a una naturaleza común. La queja está focalizada en que Villalta no ha sabido ver o no ha querido ver a Muñoz como tal, verlo en un nivel más profundo, la *haec ceitas*, en vez de verle como una parte de la “totalidad universal”. De esta manera, también Villalta, a pesar de ser Rector, hace semblanzas incompletas de las personas. Por defecto, según Muñoz, en los ojos de Villalta las personas quedan reducidas a *res* en lugar de fijarse en la *formalitas* aspecto que hace ser a cada ser lo que es. ¿Por qué esa denuncia de falta de existencia? ¿Por qué Muñoz se siente reducido a *res*?

El pasado en muchas personas, también en la narrativa pombiana como se ha visto en apartados anteriores, es una rémora importante, en ocasiones costoso de asumir. Es el caso de Muñoz. El lector conoce a través de la confesión del propio Dr. Muñoz ante Federica de la Lombana su humilde origen. Y el lector recuerda también alguien parecido al Dr. Muñoz de origen también humilde: Don Gerardo en el cuento “El cambio” (*R*). El campo, los establos, etc., inclinaron a Don Gerardo hacia la clerecía. Aquí también en “La semblanza...”, el campo, el olor de “cocidos de alubias y bocartes fritos en el patio” de la familia, pudo más sobre Muñoz y es cambiado por el “aroma de la madera y de los libros”, por la casa del ex Rector en Madrid. Ser contratado por el ex Rector, “aquel empleo, en aquel momento, lo fue todo” (p.129. Porque la opción era muy clara en el caso de Muñoz: “regresar a la ciudad natal”, “al diminuto mundo de mis dos hermanas casadas y la provincia repetitiva, irreal a fuerza de realismo” (p. 129), o quedarse en la ciudad con la carrera hecha. La opción en el caso de Muñoz, como lo fue en Don Gerardo, fue fácil: la ciudad. La narrativa pombiana del ciclo de la eticidad es más urbana que rural.

El empleo, por tanto, de Muñoz en casa del rector Villalta muy oportuno y suponía parecerme a él. Al principio, gracias a él, “me encontré mejor que nunca”. Y, según Muñoz, se sentía en todo ese ambiente:

“[...] exacto, sano, enérgico, reflectante de todas las luces y todos los colores, como si mi vida verdadera al fondo, unificados el futuro y el pasado en la lozanía fuerte, verdeante, de la intención recta, la dirección única” (p.130).

⁷⁴ El término utilizado por Duns Escoto se encuentra en los *Reporta parisiensia*(II, d. 12,q. 5, n1,8,13,14), cfr., en voz: “Ecceidad”, Abbagnano, N., *Diccionario de filosofía*, México, F.C.E., 1974, p. 362. Además, Marías, J., *Historia de la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1979, p.131.

Sin embargo, las circunstancias llevan a sacar el lado oscuro que cada persona guarda, y en un momento concreto puede ser activado por ellas. La falta de reconocimiento, de existencia individual: menguas, achicamientos, dejar de hacer pie, con el añadido del pasado, con la suma del giro de la personalidad del ex Rector, condujeron al joven doctor a una situación un tanto comprometida. En el caso del ex Rector, Fernando Villalta, también el devenir tuvo su oportunidad de mostrar lo que cada persona encierra en ese yo oculto. En concreto, el accidente del Rector “atrajo lo peor de Fernando” (p.126). Y ese infortunio, a su vez “atrajo al yo, mi yo, que yo más detestaba, el yo que contradice todo lo verdadero” (p.126). Recordando a H. Hesse, Muñoz saca a la palestra ese lobo estepario que cada ser humano tiene encerrado en las mazmorras del yo. Muñoz se enfrenta ante la real realidad y percibe esa otra cara del admirado ex Rector. Así, las faltas, los vacíos y la “imperfeción” son convertidas, en la conciencia de Muñoz, en “no-admiración”. Hay una paradoja en la vida y la situación de Muñoz. “Cuando no se puede amar y no se puede ser indiferente a una persona, sólo queda el aborrecimiento” (p.133). Hay un sentimiento ambivalente en la conciencia de Muñoz. Martínez Expósito ve a Muñoz como un personaje “insustancial y por ende en la órbita homosexual”⁷⁵, por esa postura tan contradictorio. A nuestro juicio, la sexualidad asignada a Muñoz-Vitriera por parte de Pombo es un tanto ambigua. Si no a qué viene esas expresiones de Muñoz: “gracias a él, me encontré mejor que nunca”. Y, sobre todo, a qué estas manifestaciones de ¿carriño?, o acaso ¿compasión?; quizás ¿empatía?; mejor tal vez ¿piedad?; o simplemente ¿caridad?

“Yo le sabía llevar. Después de tantos años, ¿cómo no iba yo a saber llevarle? Yo sabía llevarle la contraria y llevarle de la mano, darle y quitarle la razón, trastearle. Entre nosotros dos todo esto se sobreentendía y se sabía. No nos llamábamos a engaño, ni él ni yo. La única diferencia es que, mientras que yo no podía, él sí podía fingir que no sabía qué ocurría entre nosotros” (p.13-5).

Por otra parte, después de que Villalta sea arrollado por un ciclista, la situación entre Muñoz y el ex Rector se modifica; hay más intimidad. Hay una clara dependencia del joven del mayor, del ex Rector, relación muy normal y frecuente en la narrativa pombiana. Sin embargo hay una discontinua visión y vivencia de la situación. La intimidad entre los dos es vivida de forma diversa por las partes. Muñoz la vive con intensidad, pero percibe que el otro, Villalta, no le responde ni le corresponde como se espera: verle con profundidad. Muñoz se siente como “la barandilla que separa la insegura-

⁷⁵ Cfr., *Escrituras torcidas*, o. c., p. 123.

ridad de los abismos de la seguridad que sienten quienes se asoman apoyados en una barandilla” (p.136). Por parte Villalta, “el anciano tomó la parte por el todo” (p.136).

Las motivaciones descritas anteriormente: irreconocimiento, pasado, provincianismo, fascinación por el otro, pretensión, amén de la paranoia que desarrolla el anciano después del accidente, con el añadido del desgaste psicológico del cuidador (burnout), todo ello impulsa al joven cuidador a una decisión radical y trágica: sacar ese lado oculto, maligno, de la persona. Muñoz mata a Villalta (p.137).

Estas situaciones psicológicas y éticas llenas de matices de Muñoz no son comprendidas, aunque sí las motivaciones, por parte de Federica, la interlocutora del Dr. Muñoz. ¿Por qué? Porque ella “se acordó de su propia niñez, un poco triste” (p.128) al oír la confesión del Doctor. Las declaraciones de Mateo Muñoz son como un espejo en el que Federica se mira y ve el ayer a la vez. Ve sus propias miserias que percibe en el interlocutor Muñoz. Federica recupera esa infancia y juventud: La tita Luisa, la licenciatura en Madrid, el empleo por antonomasia, como Muñoz, con el padre provincial... Análoga situación entre uno y otra. Ante un gran hombre, Federica también sintió tanto “el vacío subsiguiente” como “la invisibilidad” (p.142), como

“su propio gran resentimiento, el hueco que nadie pudo rellenar después, ni atravesar, ni reparar, del odio” (p.142).

La forma de las situaciones son análogas, pero la resolución de las mismas es diferente. El lector percibe a través de la introspección que se hace Federica de la situación análoga entre Muñoz y ella. El uno entra a trabajar para un Rector, la otra para un Provincial.

F. “[...] los empleos, el empleo por antonomasia, como Muñoz, con el padre provincial, y candidato a general dos veces” (p.142).

Muñoz renuncia de alguna manera a la vida social por dedicarse a la tarea encomendada, por dedicarse a Villalta.

“Lo de las cenas fue característico: que de pronto dejaran de gustarme guardaba estrecha relación, extraña, estrecha relación con lo que, tras conocer a Fernando Villalta, empezó a gustarme. Empecé a preferir cenar solo y a costarme pronto” (p.130).

Federica vive lo mismo que Muñoz: “la admiración desmesurada”, “muda” para quedarse después en la nada. ¿Acaso un enamoramiento incomprendido y silente? Parece que sí. Si no a qué esta respuesta:

“[...] el hueco que nadie pudo rellenar después, ni atravesar, ni reparar, del odio” (p.142).

Si Muñoz vive la invisibilidad, Federica también: “el vacío subsiguiente, la invisibilidad” (p.142).

Las resoluciones de ser son resueltas muy diferentemente. Aparecen dos éticas diversas ante semejantes situaciones. Muñoz, para existir ante esa persona que no le ve como tal, y le provoca sentimientos ambivalentes, se inclina hacia el mal. Saca de su ser ese lobo estepario del que habla Hesse, “el yo que más detestaba” (p.126). Pombo recurre al lenguaje teológico metafísico para expresar ésa doblez que existe en el ser humano. “Una misma naturaleza y dos personas, como yo y el terror que llegó a sentir Villalta” (p.141). Muñoz, como si fuera una boa, mata al anciano en un abrazo amistoso. Antes de llevarlo a la muerte, Muñoz: “pude yo ser visto como cualquier persona humana” (p.141). Si Muñoz en su día se “achicaba” ante el gran hombre Villalta, ahora, el anciano y admirado ex Rector, es achicado ante su admirador y protector. El uno mengua, es llevado a la muerte, el otro crece, llevando al otro a la muerte.

Federica, por el contrario, reacciona de forma opuesta. Ante la amargura, el resentimiento, el odio al otro, ella encauza esos sentimientos a través de la compasión, la comprensión, la empatía, hacia el otro. Su ternura se convierte en piedad, en dulzura y en maternal acogida de Muñoz, el menesteroso ser necesitado de perdón, de comprensión, de existencia propia. Federica es la María –*El metro de platino iridiado*– y también Carolina de la Cuesta en *El cielo raso*, o en masculino, Fernando Campos, hijo de Matilda, en *La fortuna de Matilda Turpin*, quien saben renunciar al amor de los otros: Gabriel Arintero, Emeterio, porque tienen ante sí ese imperativo categórico, en el cual, el fondo de la acción está regida por el bien del otro.

“Y ahora aquella compasión, aquella oleada impronunciable de compasión mucha por aquel gratuito, aquel Mateo Muñoz, el invisible, una compasión..” (p.142).

Hay otra forma de vivir la culpa por parte de los personajes. Mientras que Muñoz purifica su conciencia a través de la confesión,

“Aquella sensación de estar siendo disparado fue la causa de que me apartara de mis amistades, sus cenas, sus prejuicios, sus debilidades, su lucidez, cosas todas ellas que siempre había considerado también mías” (p.130).

Federica de la Lombana recurre al deber ser kantiano para sanar su incómoda conciencia que tantos recuerdos, experiencias, sensaciones, provoca la confesión de Muñoz. Para Federica el deber está por encima de toda situación. “Lo único que veía en aquel momento era que tenía la obligación de escuchar todo aquello” (p.131). Sin embargo, no vive con paz tal postura. Porque

“Se sintió ridícula y petulante por dar a su propia mirada en aquel momento la capacidad de constituir un valor, de fijarlo para siempre. Y, sin embargo no podía sentirse así: era parte esencial de la idea de atención con que, a su juicio, debía Muñoz ser atendido ahora, la seguridad de que, de darse lo contrario, Muñoz se desorientaría para siempre” (p.138).

Ese *deber* lleva a Federica a la tranquilidad de conciencia y a la purificación de la culpa que está viviendo en la confesión de Muñoz.

“Y al promulgar aquella instantánea máxima norma de conducta válida sólo para sí misma, válida sólo para aquel instante y aquel interlocutor, se sintió justificada, de algún modo, por el continuo parecido entre ella misma y Muñoz, que a medida que Muñoz hablaba se iba desplegando, dosificando ante su asombrada conciencia reflexiva de su propio pasado en su memoria” (p.131).

La manera en que resuelven la situación existencial cada uno indica ese cambio del que Pombo habla. Los héroes del cuento son personajes reciclados porque cada uno conserva, a su manera, “sus fracasos, sus desatinos, o la mala leche ajena, su integridad, su vitalidad espiritual [y] su eticidad”⁷⁶. Cada uno de los personajes, Mateo y Federica, conservan a su manera esa integridad y fortaleza ética. La una escuchando las miserias del otro; éste confesando su mediocridad y vileza. La falta de sustancia de los personajes del exilio, ahora es reciclada en dimensión ética. Como bien declara Pombo:

“[El reciclaje] se produce al hacer que la historia del resentimiento sea recontada ante un interlocutor que a su vez no pertenece ya al ciclo de la falta de sustancia sino al de la eticidad [...] La compasión de mi personaje es vivida como imperativo categórico de la sensibilidad ética, con independencia de que sea de hecho útil o inútil para el beneficiario” (p.16).

⁷⁶ “Prólogo”, en Pombo, A., Cuentos reciclados, o.c., p.12.

Federica mira de otra manera no solos los asuntos sino también a los seres humanos, en este caso, a Mateo. Si María ve a su marido Martín con una mirada existente, a pesar de sus faltas de ser, Federica hace lo mismo con Mateo. Por encima de esos avatares puntuales está la persona y su valor. Federica ve a Mateo como imagen de sí misma, por eso salva a Mateo y se salva a sí misma. La cuenta de Mateo queda saldada en la confesión ante el lector y ante Federica. Y los pasados de los dos quedan reconciliados con sus respectivos dueños.

Dejamos este primer bloque en el que se plantea el bien y el mal, y nos introducimos en un segundo bloque, en el que se focaliza la juventud/vejez, un aspecto importante en la narrativa pombiana.

7.5.8.2. La juventud y la vejez en los cuentos. A la búsqueda de un ayer para entender el hoy.

La novela moderna es el teatro de la interioridad. A través de ella, los novelistas describen ese crisol que es la conciencia, cómo funciona y cuanto ocurre en ella. A la conciencia y en la conciencia no lleva el cuentista-novelistas y filósofo Pombo para conocer, un poco, esa interioridad de unos entes literarios, y por extensión, conocer un poco la interioridad del ser humano. H. James llevó a los lectores de su tiempo a ese terreno tan pantanoso, Pombo, emulando al gran maestro de la conciencia, lo hace también.

Este segundo bloque del corpus *Cuentos reciclados* está formado por el eje temático juventud/vejez. Un eje en el que generalmente se trabaja el sentido de la vida, el sentido de aspectos del pasado recuperado, no siempre agradables, para dar sentido al presente. En la recuperación de ese pasado, se salvan los personajes.

El conjunto narrativo está configurado por los cuentos n° 1: “Avatar con peripecia de la reaparecida pitillera preferida de Su Alteza Imperial la Archiduquesa Olga Alejandrovna” (pp. 17-30). El segundo cuento del grupo aparece con el número 4, y está rubricado como “Los aventados” (pp. 58-63). Le siguen los cuentos n° 7: “La soberbia de la vida” (pp. 99-111), y el n° 10, con el título un tanto singular: “La tanquilla” (pp. 143-149).

El primero de los cuentos del eje temático: juventud/vejez, del corpus *Cuentos reciclados*, lo compone el cuento: “Avatar con peripecia de la reaparecida pitillera preferida de su alteza imperial la archiduquesa Olga Alejandrovna”. Un título un tanto barroco⁷⁷. Esta pieza es la abanderada de toda la colección. El cuento focaliza a un personaje: una mujer mayor, residente en

⁷⁷ A partir de ahora aparecerá como “Avatar con peripecia...”.

París que vivió en la Rusia imperial⁷⁸, y a un objeto: una pitillera, recuerdo de aquella vida de lujo y juventud, que sirve a través del cual para revisar una vida y recuperar aquello que se puede recuperar.

El cuento empieza como el resto de la narrativa pombiana *in medias res*. Un narrador, femenino, narra en tercera persona, intercalando, a la vez, la primera persona, y estilo indirecto, las experiencias de una vida gastada en torno a una gran dama de la corte zarista. El único objeto que queda de aquella vida es la pitillera y su propietaria. La narración transcurre en París. El tiempo de la narración retrospectiva en San Petersburgo: “nuestros inviernos en San Petersburgo, o en Minsk o en Moscú” (p.17). Odile es el nombre de la narradora, Olga el objeto de la narración. La pieza, más que una narración cuentística, parece una pieza autobiográfica o literatura epistolar. Entendemos, por las características de la narración y de la manera de tratar el personaje principal, que esta pieza recicla elementos narrativos de *El héroe de las mansardas*, como las descripciones, las expresiones, y la manera de calificar, adjetivación, así como la figura de la protagonista muy parecida a tía Eugenia. El tono del cuento es grandilocuente: “Todos vivíamos muy alto, incluso los humildes como yo” (p.19). El afrancesamiento es más que notables: *poli-soir*, *appartement*, *banlieu*, etc.; aparecen embajadores, el de España (p.20), palacio archiducal (p.20). Pombo logra crear una atmósfera afrancesada.

La estructura formal del relato es monotemática; no hay ninguna secuencia. Abundan los párrafos cortos al principio, después, al final, dominan los grandes párrafos. Pombo intercala, sobre todo, en los primeros párrafos, el ayer frente al hoy; la figura de la archiduquesa frente a la imagen de la narradora. “Era una Romanoff.../ Ahora yo vivo...” (p.17). “La archiduquesa fue mi juventud”/ “La taquimeca se molesta si me paro...” (p.18).

“Avatar con peripecia...” pertenece al grupo de los cuentos “recicladitos”. Según la imaginativa teoría del autor sobre el reciclaje, este cuento está “recobrado”, tanto en el sentido pecuniario como en el sentido literario. El crítico norteamericano Weaver (2003, p. 203) percibe presencias literarias de otros trabajos en el cuento. “Hasta los componentes semánticos [del cuento] aluden a estas dos obras”. A saber: a *Telepena de Celia Cecilia Villalobo*, así como a *Aparición del eterno femenino (contada por S.M. el Rey)* [2003, p. 203]. En cualquier caso, “los títulos prometen más de lo que ofrece la temática” (p.203). A juicio de Pozuelo Yvancos, “Avatar con peripecia...” es un cuento “convencional” y “reducido en sus ambiciones”⁷⁹. Nosotros creemos que, además de esas presencias literarias del ayer, Pombo ha reciclado y

⁷⁸ La narradora a porta unas fechas importantes para la localización del tiempo y de la historia de la narración. Según indica, “en noviembre de 1916 era ya del partido bolchevique”, hace referencia a un tal Dimitri Dimítrovich, con el que tuvo un *affaire*, p.18. Luego el cuento se desarrolla en los preámbulos de la Revolución roja de 1917. Odile conoció a la archiduquesa en la “primavera de 1906” (p.19).

⁷⁹ Cfr., “La inteligencia narrativa”, o.c., p.72.

transformado en material del cuento, esas mañanas y tardes de dictado a Ernesto Calabuig en su casa de Santa Cruz de los Heros, como esa “taquimeca de mediana edad, que viene al *appartement* los martes y los jueves, un par de horas, a pasar a limpio lo que escribo...” (p.17).

“Avatar con peripecia...” es la historia de una voluntad de sentido⁸⁰. Es la lucha de una narradora francesa, mayor, Odile, por recuperar un pasado: los días de gloria en la Rusia imperial, mediante el cual construir un presente con sentido y significado: París, la vejez. Recrear el ayer, juventud, para hacer más llevadero el hoy. Si ayer eran días de frescura, de jovialidad, de hermosura, risa y luz, hoy son días de decrepitud y limitación. Y en esa reconstrucción del ayer, base y apoyo de ese hoy, presente, no solo entra la intercalación significativa de los momentos vitales seleccionados, importantes, sino también, los objetos reservados llenos de sentido, tanto por su significado como por su significado. En este caso, en el cuento se desarrolla a partir de una pitillera, desde la que se reconstruye una vida, una historia, unas emociones, unos sentimientos. Son las memorias de la memoria y el proceso de reconstrucción de un pasado.

Odile, la narradora y protagonista en primera persona del cuento, vive en París, en la *banlieue*, sola, menos los martes y los jueves, que le acompaña una taquimeca, un par de horas, que le pasa a máquina lo que escribe y, de paso, pasa un poco el polvo (p.17). Odile vive repatriada allí, a pesar de ser francesa. Fue en otro tiempo secretaria de la archiduquesa Alejandra, alteza imperial, de la casa de los Romanoff. Odile pasa sus días parisinos evocando su vida en la Rusia imperial junto a la princesa, en el ocaso de su vida, sola y deteriorada, con los recuerdos de ese ayer, “ocupando todos los lugares del futuro hasta dejarme sin presente” (p.30). “Me fui quedando cada vez más sola”. Y “sentada en aquél banco, con mi pieles, tan raídas ya, ... me sentía un ser inmaterial” (p.19).

Pombo reflexiona sobre la vejez y la soledad, sus consecuencia, a través de este cuento. La experiencia del envejecimiento es un momento crítico en la vida de las personas. La persona entra en crisis. Su mundo cambia de significado y de sentido. Esta experiencia la encontramos en el cuento. Y lo primero que encontramos en la narración es la situación existencial de la narradora: el envejecimiento, después la demanda en tal situación, y la crisis que trae consigo esa situación. Crisis de identidad, de autonomía y crisis de pertenencia.

“Ahora yo vivo en la banlieue. Sí, vivo en París, en la banlieue ... desde que la embajada me trajo repatriada –contra mi voluntad, por cierto; porque yo quería quedarme– todo es gris o yo lo veo desde el gris que contrapongo sin

⁸⁰ Pombo en esta época de los cuentos tiene 58 años. Es decir, época en la que se empieza a recoger los frutos de la experiencia, época en la que hay ya pérdidas humanas, físicas, psicológicas.

querer al azul, al oro, al blanco agigantado de nuestros inviernos en San Petersburgo[...] En fin, ahora es la banlieue hay que aclimatarse a la banlieue” (pp.17 y 18).

Desde la *banlieue* de París, aceptada con resignación, situación bien remarcada, Odile evoca su ayer, demandando una serie de necesidades por cubrir. Hace una comparación del ayer, Moscú, que representa la emoción, el amor, el romanticismo y la juventud, con el hoy, cuya figura es París. “París es racional”. En la memoria de Odile, “Rusia era la vida, la totalidad, el vértigo, las fiestas...” (p.18), sin embargo, París son las pequeñas cosas de la vida. En Rusia todos “vivíamos muy alto”, en París, no. Allí, “también yo, como acabé vendiendo los recuerdos” (p.29). Rusia representó el futuro, París, por el contrario, el presente, los recuerdos, hasta dejarme sin presente.

El ser humano es un ser espiritual, transcendente, dimensión necesitada de atención, más todavía en las personas en la etapa de la vejez. Odile busca significado existencial en estos momentos de su vida en declive, donde *todo es gris o yo lo veo desde el gris que contrapongo*, dentro de una experiencia de vida como la vejez, y en un contexto ajeno, desvinculador. Odile demanda algo más que una mera evocación de una vida. Demanda reconocimiento a través de la necesidad de comunicar, de comunión, con algo más allá del yo. Odile demanda cariño, estima, en su soledad. Esa demanda es cubierta por la taquimeca, que le acompaña los martes y los jueves que le escucha y le ayuda en la casa y por los recuerdos. Pero no es suficiente; hay más. Odile demanda reconocimiento de su identidad en ocaso, para no perder la conexión con el mundo, con su pasado que es vida y se va. Ante un ayer dorado: magnificencia, resplandor, oro, juventud, hoy, “todo es gris”.

La crisis de identidad se manifiesta en la soledad y, desde ella, mediante la imagen que se tiene de sí, en la conciencia y en la autoestima. Las pérdidas acumulativas habidas en la vida de la persona explican esa proyección a la imagen, sobre todo a la imagen del pasado. Pérdidas acumulativas ejemplificadas en las personas queridas y cercanas, en las pérdidas físicas y psicológicas. Odile, quizá inconscientemente, necesita gestionar ciertas cuestiones perdidas en la memoria, antes del fin, con el fin de serenar el alma, “que se va” (p.19), y de partir en paz. Antes, Odile quiere “hacer justicia” a la “inenarrable” figura de la archiduquesa, víctima de la falta de “justiprecio” (p.17). La narración, por tanto, se convierte en un homenaje a una persona admirada, y en la recuperación de un tiempo, cuyo sentido da sentido al presente.

Odile, al recuperar la imagen de la Romanoff, Alejandrovna, y al hacerlo, recupera la suya propia. Porque la Romanoff, “fue mi juventud” (p.18), indica la narradora. Odile está sola; sola en casa, sola cuando sale y se sien-

ta en los bancos de “L ‘Avenue des Champs Elysées” (p.19), y emergen los recuerdos de ese ayer, como en los palacios de Moscú,

“[...] los recuerdos fueron ocupando todos los lugares del futuro hasta dejarme sin presentes, hasta quedarme sólo con atardeceres irreales en inmensas estancias de las casas de campo” (p.30).

Es evidente en Odile la contribución de ese ayer magnífico a aumentar el sentido de continuidad y de pertenencia en un mundo hostil. “[A]hora es la *banlieue* y hay que aclimatarse a la *banlieue*.

¿Qué ha representado para Odile la Alejandrovna? Además de su juventud, todo. Desde un punto de vista ético, ella fue el icono del respeto, propio y ajeno. “Jamás me apeó nadie el *mademoiselle*. Se hubiera puesto como loca ella, a latigazo limpio a la más mínima falta de respeto” (p.19). Además, justipreció los servicios. Porque en una corte donde todo es grande, y lo pequeño apenas cabe, como en París, la Archiduquesa supo querer a pesar de su carácter tan agudo.

“Resulta absurdo decir que me estimaba, o que justipreciaba mis servicios. Puestos a decir, casi es mejor decir que me amó que que me valoró” (p.19).

La Alejandrovna, además, enseñó a Odile a ser sustancial en todo, desde el carácter hasta en el comportamiento cortesano. Odile entraba en el grupo de lo esencial. La Archiduquesa es un referente esencial también en la vida de Odile. Porque el carácter de la noble era tan fuerte que le influyó en sus comportamientos. “Yo misma acabé vistiendo así, de verde, de amarillo o de azul, según su voluntad” (p.21). En consecuencia, Odile estuvo dedicada en totalidad a su señora, desde las seis de la mañana hasta las once de la noche. Se convirtió a los ojos de la archiduquesa en una “sierva de la gleba” (p.18). Pero una sierva “justipreciada”. Es su confidente, su apoyo en los momentos de tristeza y desolación, Lo importante para la archiduquesa es que Odile no es “una insustancial” (p.20) a diferencia de otros, como el teniente coronas de su guardia personal.

Odile recogió la inversión afectiva, ética, social y existencial de la Alejandrovna en su persona. Porque la sierva de la gleba no lo fue como tal. La magna dama tenía “la virtud de hacer que todo pareciera inmensamente grande” (p.27); hasta las personas. Ante tan magna figura, Odile se sintió “un país, todo el *ancient régime*, con casi dos metros de estatura” (p.27). Y como bien indica Odile, ella siempre la trató bien, “siempre me trató de igual a igual”. Por eso esa gran figura, a pesar de la edad, bien podría haber sido su madre, la Alajandrovna fue para Odile su juventud (p.27).

¿Qué pretende Odile a través de esta rememorativa semblanza de la archiduquesa? Entendemos que una puesta en escena de su persona. Quién soy yo. Y lo mejor que ha podido hacer es recurrir a la narración del ayer. En la novela *El parecido*, y en este cuento creemos que Pombo recurre a la técnica de esa novela, los distintos personajes hacen una semblanza de Jaime, cómo le vieron, pero sobre todo, cómo vivieron con él sus luces y sombras. Aquí, en “Avatar con peripecia...”, Odile hace lo mismo. Lo hace siempre desde el punto de vista de su aprehensión personal. Odile no solo informa de cómo fue ella desde su visión, sino, y sobre todo, de cómo es la propia narradora. Sus valores, sentimientos, afectos, postulados éticos. Si la archiduquesa fue una mujer enérgica, virtuosa, bondadosa, Odile también. Gracias a ella y a sus valores y virtudes, ella ahora es lo que es, aun cuando se vaya del mundo.

Por otra parte, el cuento refleja el momento puntual de una vida: la crisis de autonomía. La crisis de autonomía está caracterizada por el deterioro progresivo, sobre todo de la conciencia, como bien lo da a conocer la protagonista. Por una parte tenemos las ausencias, digresiones, etc., “a veces me distraigo y no estoy a lo que estoy” (p.19), por otra, el aumento de dependencia de los demás. “La taquimeca de mediana edad viven al apartamento los martes y los jueves a pasar a limpio lo que escribo y pasar de paso, un poco el polvo” (p.17). Pero la taquimeca es importante, sobre todo, porque es una persona que le escucha. El lector es informado por parte de la narradora de algo muy sutil: “nunca me ha gustado entretenerme en mí” (p.18). Sin embargo, el lector se da cuenta a lo largo del cuento de que esa información no es del todo cierta. Más bien al contrario. La narración de la vida de la archiduquesa Alejandrovna sirve a Odile para hacer saber al lector mucho de su vida y obras en la corte zarista. Como decía Aristóteles, “los ancianos viven más de la memoria que de la esperanza, porque el tiempo que les queda por vivir es muy corto en relación con su largo pasado”, pasado que necesitan contar, revivir. Creemos que Odile -¿acaso Pombo?- necesita confesar sus inquietudes, miedos, soledades. Odile necesita que tanto el lector como la taquimeca le escuchen. Siempre que aparece la Romanoff, aparece también el yo de la narradora. “No hay en este mundo justiprecio capaz de hacer justicia a esta delicada Romanoff: sólo mi pluma humilde” (p.17); “[...] eso la Archiduquesa lo sabía a la hora de elegirme a mi entre quince candidatas” (p.18); ella era “soltera, igual que yo” (p.21). “No era una mujer vulgar, eso sí que no, Su Alteza Imperial Olga Alejandrovna. Yo tampoco” (p.23). Para dejar bien claro quién es la narradora, aduce:

“Yo tampoco soy vulgar. Viva donde viva, tenga lo que tenga o deje de tener, soy quien soy. Y eso es muy poco frecuente. Y eso al verme lo vio la Archidu-

quesa. Tampoco ella era frecuente. Jamás he conocido ni conoceré jamás a nadie igual” (p.23).

Una manera de empatía es sobre todo la escucha. Los especialistas informan a cerca del gran beneficio terapéutico de la escucha. Este beneficio se percibe en la narración biográfica de Odile. Ella no solo habla a la taquimeca de la archiduquesa, sino también al lector. Es decir, Pombo no solo confiesa sus inquietudes existenciales: soledad, miedo a envejecer, miedo al deterioro, plasmados en el papel, sino que lo hace a ese oyente anónimo para que le escuche. La escucha, indican los especialistas, tiene un gran poder. La escucha clarifica la oscuridad de una conciencia, mata la soledad, anula el aislamiento y la exclusión, sana heridas, integra en la comunidad y satisface la necesidad de ser reconocidos, traducido a estar vivo. Recordemos que Odile ha dejado bien claro su estado: soledad, “me fui quedando cada vez más sola” y en ese estado, “los objetos de uso personal cobran individualidad de una modo extraño” (p.27). En el lugar de tantas personas, tantos objetos, tanta vida, han ocupado ese lugar tan importante “los recuerdos” hasta dejarla casi “sin presente” (p.30), y en un momento concreto de la narración, la pitillera. Gracias a ella y a la vida de Alexandrovna, los lectores sabemos de su vida y acciones.

La ética del cuidado que tanto propugna Pombo en toda su narrativa se desarrolla también en la atención del otro en su necesidad. El rostro del otro me cuestiona, me llama a la reflexión, nos recuerda Levinas. El rostro de Odile también. Ella pretende con su confesión hacer aceptable un día a día que se le va, que le pesa. Y a pesar de todo, ella intenta hacer frente, luchar, para llegar hasta el final. Narrar la vida propia no es solo buscar sentido a esa vida, sino también ponérselo, al tiempo que se busca. En la narración de Odile hay una voluntad de sentido.

El tercer elemento que destaca Pombo en este cuento es la crisis de pertenencia. La reminiscencia ayuda a la persona a reconstruirse, favorece el sentimiento de identidad y de continuidad con su propio pasado. Es interesante el mensaje que lanza Odile al lector:

“La taquimeca hoy estuvo horrible. Le dije que se fuera y no se fue. Se cree alguien. Y cree que estas memorias son de vieja chocha. No lo dice. Pero yo le leo el labio superior, que lo frunce con desdén de tanto en tanto” (p.22).

La precariedad del momento actual es visible: “ahora es la *banlieue*. Y hay que aclimatarse a la *banlieue*” (p.21); “Después, varios años después, tuve que rebajarme y que vender. Vendí la pitillera” (p.23). Con el agravante del sentimiento de irreconocimiento: “cree que estas memorias son de vieja chocha”, y de no pertenencia. “En Francia todo es tan *toutpetit*”, sin embargo, allí, en Rusia, en el ayer, “todos vivíamos muy alto” (p.19).

En estas circunstancias, el mensaje de Odile es claro: necesito sentirme reconocida; necesito ser alguien, soy alguien que tiene un pasado, lo evoca, y acoge.

En la narración de una vida, el personaje Odile se comporta de manera muy diferente a los personajes de *Relatos*. En este cuento, como ya hemos indicado, percibimos una voluntad en la narradora por recuperar parte de una vida para encontrar y dar sentido. Y en esa lucha volitiva, hacemos nuestra la conclusión del crítico Weaver (2004, 205), hay una voluntad de autonomía que no tienen los personajes del corpus de 1977. Este es una de las diferencias entre un corpus y otros, amén de la gran aportación de bondad entre uno y otro. El bien, al final, como bien argumenta san Agustín, está dentro de ti. *Noli foras ire, in te ipsum reddi; in interiore homine habitat veritas*⁸¹. Esto es lo que parece entender Odile al narrar la vida, su vida, de la Romanoff, “la mejor parte de mi vida” (p.30).

El segundo cuento de esta tetralogía es una pieza onírica relacionada con la infancia, los fenómenos atmosféricos⁸²: el viento y con ¿Santander? El cuento está rubricado: “Los aventados”. El cuento desarrolla el tema ¿de la regresión a una época?, la infancia, o ¿el sueño? de una persona: la narradora, o ¿una “descoordinación” de pensamiento? “Vi”, “no recordaba haberme...”, “me chocó...”, “había lo que no había habido nunca entonces...”, “me encontré de pronto sentada en el suelo y no había nadie...” (p.63). La regresión, el sueño o la descoordinación de pensamientos, cualesquiera de las tres, son de una persona mayor: “Yo soy una mujer hecha y derecha” (p.60), al mundo de su infancia: “Vi a Irene y a Pablo y a mí misma, con una falda pantalón, por cierto, muy extraña, que, la verdad, no recordaba haberme puesto nunca” (p.63). En ese mundo tan original, la narradora llega a recordar, “me acuerdo de eso”, de “nuestros tres pares de pies, congelados cada cual más, que hasta hicimos una vez un campeonato y gané yo con diferencia” (p.59).

La RAE (1994)⁸³ recoge en la voz: “aventado” dos acepciones. La primera hace referencia a “participio” del verbo aventar. En su segunda acepción, adjetiva, indica como “aventado”: “atolondrado”. M^a Moliner relaciona la voz “atolondrar” con la “descoordinación de los pensamientos por causa de un golpe en la cabeza”⁸⁴. Creemos que la segunda acepción de la RAE responde mejor desde un punto de vista semántico al título que la primera. En-

⁸¹ “No vayas fuera, entra en ti mismo: en el hombre interior habita la verdad”, cfr. *De vera religione*, cap. XXXIX, 72.

⁸² “Solarium”, n^o 1 (pp.93-98), es otra de las piezas cuentísticas en que un elemento atmosférico está presente, en este caso hace referencia al sol.

⁸³ T.1, p. 237. El Diccionario de M^a Moliner, no recoge esa segunda acepción: “atolondrado” como lo hace la RAE. Cfr., Voz: “Aventado”, en María Moliner, *Diccionario de uso del español*, A-G, Madrid, Gredos, 1982, p. 314.

⁸⁴ Ibid, o., c., pp. 294-95.

tendemos, por tanto, que aventado vendría a significar alguien con dificultades en la coordinación del pensamiento.

La narradora, por otra parte, presenta en su narración tener una personalidad un tanto peculiar. Egocentrismo, manías, soledad, etc., van emergiendo en la narración. Confiesa que “[c]on mis quebraderos de cabeza”, con “mis dolores de cabeza me dejan semanas atontada”. Y a un tal Luis, “se le pasan, claro, demasiadas veces demasiadas cosas, como a mí”. El tiempo le afecta. Así los chubascos es el “tiempo que me conviene menos”. Luis es “tan variable, tan incalculable como yo” (p.58). En realidad, el lector no sabe bien quién es Luis, si su marido, si su pareja en la situación en que está, acaso otro jardinero.

Creemos que estamos ante una narración onírica. Y creemos, por otra parte, que los materiales que componen el cuento tienen un alto contenido autobiográfico para el cuentista Pombo. A tenor de esto, es el propio Pombo, en una entrevista en un semanario literario, quien reconoció que el viento era un *elemento importante* en su niñez. A saber, indica Pombo:

*“Hay dos paisajes en mi vida, el de Castilla, que al principio odiaba, porque no entendía que todo fuera adobe y llanura, olor a reseco, monte abajo [...] Y el de Cantabria, de grises y azules, demasiado húmedo, a veces enervante. Luego está el viento. Santander tiene dos, uno de izquierdas y otro de derechas”*⁸⁵

La crítica textual en torno al cuento es variopinta. El crítico estadounidense Weaver lo percibe como el “más perturbador de la colección” (2004, 212). El español Pozuelo Yvancos lo entiende como la recreación de “una onírica y trágica fantasía” (1998,72b) de un mundo que se fue. La crítica Rueda, en su acertada reseña sobre la colección, no lo recoge⁸⁶.

El cuento es uno de los más breves. Y la estructura es secuencial. En concreto, cinco fragmentos de parecido tamaño. El relato está narrado en primera persona por una voz que corresponde a una persona mayor, una señora, afincada en una enorme casa de campo. Igual que la familia matriarcal de la novela *Donde las mujeres*. Y como el resto de la narrativa pombiana, el cuento comienza *in media res*. “¡Ayer, qué viento todo el día!”.

El asiduo lector de Pombo percibirá⁸⁷ en el cuento elementos no solo autobiográficos, como ya hemos indicado, sino también de trabajos anteriores. En concreto se perciben materiales de los otros cuentos, *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), y de la novela que precede al *corpus* cuentístico

⁸⁵ Montano, A.G., “Excéntrico Pombo”, en *Qué Leer*, n° 15 (1997)46.

⁸⁶ En *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, T. XIII, n° 2 (otoño, 2000)132-136.

⁸⁷ El crítico Weaver entiende que este cuento trae “a la memoria los cuentos de Julio Cortázar (“La casa tomada”), Juan Rulfo (“Luvina”) y, más cercano al autor, Juan Benet (“TLB”). Esta aura se nota no solo en la temática, sino también en la voz narrativa, que destaca por su carácter elíptico e indirecto”, en 2004, p.212.

(1997), *Donde las mujeres* (1996). Ésta última está presente de varias formas. Por un lado está Tía Lucía que tiene una extraña relación con el sol. Por otro, la madre de la anónima narradora y de Violeta deja muy claro a su hija una cosa:

“Nosotros somos águilas, de siempre, y las monjas son aves de corral [...] Nos envidian porque no son nadie. Mientras que nosotras, sólo con ser, ya relucimos como arcángeles, como relucía Luzbel”(p.15).

Y la madre de la narradora anónima en *Cuentos reciclados* también deja bien claro ante sus hijos Pablo, Irene y la narradora qué son:

“Vosotros sois el viento: lo vuestro es hacer girar, hasta que sea invisible, la veleta de la torre más alta de esta casa: no vais a ningún sitio: sois, con ser es suficiente...” (p.61)

En las dos narraciones, novela y cuento, aparece la educación en la prepotencia y en la autonomía, amén de una madre protectora, aspectos presentes ya desde la infancia y enseñados por los mayores, aspectos también recogidos por Pombo en la narrativa.

En el cuento nº 6: “Solarium”, la protagonista, una mujer mayor, como la del cuento nº 4, también va forjando una estrecha relación entre ella y los fenómenos atmosféricos. En “Solarium” es el sol entorno al que gira el cuento, en “Los aventados” en torno al viento. Se percibe, por tanto, cómo Pombo va reciclando materiales incluso dentro del propio corpus.

Esta pieza narrativa está inserta en la literatura onírica y lleva al lector al mundo fantástico de los sueños. Freud ya intentó interpretar los sueños, interés que lo plasmó en la interesante *Interpretación de los sueños*. En el mundo literario, para Borges la literatura no es otra cosa que un sueño dirigió como indica en *El libro de los sueños*. M^a Zambrano ve en el sueño el “lugar” donde la temporalidad adquiere una especial relevancia⁸⁸. Y para Calderón la vida tiene algo de ensoñación como bien lo refleja en su famosa obra teatral *La vida es sueño*. Las religiones también se hacen eco de esta situación humana del sueño. En él, la divinidad se hace presente, se revela y revela sus propósitos. En el libro del Apocalipsis, el supuesto narrador, “Yo, Juan”, indica que cayó en éxtasis y que oyó una gran voz que le decía: “Lo que veas escríbelo”. Líneas abajo empieza la descripción onírica: “vi...”⁸⁹.

Aquí, en este cuento, también el lector se encuentra ante el mundo de los sueños en una visión y narración onírica. La narradora ve que:

⁸⁸ Es interesante el artículo de Martín, F. J., “El sueño creador de María Zambrano (Razón poética y hermenéutica literaria)”, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_229.pdf

⁸⁹ Cfr. Ap 1, 9-10.12.

“Los cuatro niños se pasaron todo el día acercándose cada vez más a nosotros. Hacia las cuatro de la tarde el parecido era tan fuerte que subí yo misma a la azotea a ver si eran ya lo mismo en todo. ¡Lamentablemente que siguieron siendo cuatro! (p.61).

Y se da cuenta de que:

“iba a ser capaz de regresar durante por lo menos un instante al pasado, donde nosotros tres seguíamos estando, pero, por desgracia, sin poder llegar a vernos. Iba a volver a vernos, a los tres, gracias al viento sin piedad, sin premio, sin más motivo para huir que huir, para ser que ser, para coincidir que coincidir” (p.62).

La narradora es una persona madura: “Soy una mujer hecha y derecha” (p.60), que, como en el Apocalipsis, escribe y describe esos recuerdos infantiles de su vida al lado de sus hermanos que le van aflorando en la mente.

“Vi a Irene y a Pablo y a mí misma, con una falda-pantalón, por cierto, muy extraña, que, la verdad, no recordaba haberme puesto nunca. Me chocó el estampado tan chillón: lo único que, además de todo, había era lo que no había habido nunca entonces –o por lo menos no me fijé–: una cuarta persona, como de servicio, no vestida ni desnuda, aventada, desalmada, desalada, ni transparente, ni translúcida, ni opaca. No sé por qué se me ocurrió pensar en el ángel de la guarda, en quien nunca había creído” (p.63).

Y a los recuerdos de un mundo infantil, rasgo muy pombiano, quizás para recuperar “el tiempo perdido” o, tal vez, la ilusión perdida en el presente de la narradora. “[G]uardo el recuerdo de los días de viento inmóvil en el centro de mi vida” (p.60). Esos recuerdos la llevan a evocar toda una vida, entre los cuales están sus hermanos: Pablo e Irene. “Con el viento, los niños se asemejan, más que nunca [...] a Pablo, a Irene y a mí misma, que, de niños, también el viento nos sacaba de los cuartos muy temprano” (p.58). Al lado de ella está el jardinero Mauricio. El lector percibe una heroína literaria, que salvo la visita del jardinero y unos niños, con una existencia muy solitaria.

¿En qué nota el lector esa soledad existencial de la protagonista? El ser humano tiene una dimensión constitutiva espiritual muy importante. Esta dimensión humana llama a toda la persona a orientar y a crecer en su vida concreta mediante transformaciones internas permanentes. La llamada se hace en una búsqueda de sentido. Por eso, toda persona sea cual fuere su estado, su situación, necesita encontrar sentido al momento en el que se encuentra. “Entonces me di cuenta de que todo se acabó cuando dejaron de contarnos...” (p.63), indica la narradora.

La narradora de este cuento responde a cuando decimos. Ésta, recordemos, es una persona mayor, y en momentos, no distingue la realidad de la ficción, amén de estar necesitada de encontrar sentido y significado a una vida caduca, a una soledad manifiesta, y a una evasión de una realidad que le supera. Suponemos que Luis (p.58) es su pareja. La relación con él es peculiar, no parece que entre ambos haya mucha comunicación. “[Q]uizá mande plantar antes de tiempo a Luis, con Luis me precipito...”. “Está achacoso...”. “Y se le pasan, claro, demasiadas veces demasiadas cosas, como a mí” (p.58).

El discurso en el relato es, a nuestro juicio, una forma de expresión de una cierta esperanza de vida, y una forma de reclamar cariño, estima y paliar la soledad. La narradora está sola y en soledad. La vida se le va, por eso mira al ayer lleno de vida y de significado. Hay una serie de llamadas de atención. Esas llamadas de atención son manifiestas a través de las *comparaciones*, y del *uso* abusivo del *yo*. Si no, léase estas expresiones: “con mis quebraderos de cabeza”, “está achacoso y mis dolores de cabeza...”, “como a mí”, “también a mí me cansa”, “me conviene menos”, “como yo” (p.58).

Según V. Frankl, lo que verdaderamente importa en una vida es que exista algo que pueda quedar tras nosotros y constituya la realización de nuestro sentido⁹⁰. ¿Qué hay en esa vida caduca? “Los recuerdos, por lo menos eso, mis recuerdos, recuerdo mis recuerdos”, a pesar de que “mi vida nunca fue gran cosa” (p.60). Esos recuerdos los trasmite al lector. Por eso sirven de motivación, de esperanza. “Me acuerdo...”. El viento sirve a la madura narradora para evocar un tiempo, el ayer, recuperarlo, sanar desde él, y seguir adelante.

En esa anamnesis existencial, la narradora tiene recuerdos positivos y dolorosos, de los que dejan huella. El mundo infantil supone un mundo lleno de alegría, de gozo, de ilusión y de futuro. Sus hermanos, sus padres, su casa, el jardinero, las manías de éste, las aspiraciones de todos. Un mundo donde no está presente todavía la maldad. En todo caso el mal menor lo representaba Mauricio con su “mal humor” provocado acaso por su “úlceras de estómago” (p.59). A la vista de la niña narradora, Mauricio era un maniático, y a diferencia de Pablo, que se llevaba muy bien con el jardinero, éste provocaba en la narradora inquietud e impaciencia. “A mí me impacientaba” (p.59).

El mal, el que hace daño y pesa en la vida de toda persona, está representado en la figura de Irene, no así el viento huracanado en este cuento se convierte en benefactor. Para la narradora, “la pobre Irene” no era como ellos dos. ¿Qué les diferenciaba? La narradora siempre fue fuerte, lo es todavía (p.62). Pablo también. Irene, sin embargo, por su singularidad, no era

⁹⁰ Cfr. Frankl, V.E., *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 1990, pp. 94-113.

tan fuerte como ellos. Había algo que les diferenciaba. “[S]u anorexia, casada, se volvió feroz”. Esa situación se agudizó todavía más, pues cada día iba perdiendo, no como tía Adela en el cuento “Tío Eduardo” (*R*), las horquillas, sino “aquel huracanado no comer [...], aquel deshilacharse hasta volverse invierno...” (p.61). De una manera muy elíptica, la narradora hace saber al lector algo trágico. “Pensé que el viento arrastraría la sangre al fondo del pantano” (p.63). Una vez más, la muerte hace acto de presencia con elegancia, con sencillez, pero con toda su fuerza y ferocidad “huracanada”. ¿Acaso es la sangre de Irene? Entendemos que sí. Porque, según la narradora, esa fortaleza que les honra se manifiesta en ese aire temperamental recibido, aire de fortaleza: “Nadie nos vio llorar ni a mí ni a Pablo. Nadie nos vio. Sencillamente” (p.61). Recordemos que la educación que recibieron todos, hasta Irene, consistió en “no contar con premio alguno ni respuesta” (p.61). “En casa no se estaba enfermo. Era siempre una de dos: o te mueres” parece que fue la opción de Irene, “o a correr”, la opción de los dos, Pablo y la narradora.

Una vez más aparece esa línea platónica del parecer tan frecuente en la narrativa pombiana. En el *Sofista* de Platón, recogido en la novela *El parecido*, se dice que hay que situarse en el lado adecuado de la realidad para percibir bien la situación, la persona, etc., si no se hace así, todo parece un parecido. Esta es la idea que transmite la narradora a cerca de la trágica situación que viven ella y Pablo después del suicidio de Irene. Ya lo avisa la narradora: “Creían que nos conocían, pero no nos conocían”; “nadie nos vio llorar”, “ni palidecer” (p.61). No educaron a los tres para las quejas o para la debilidad. “Tardar, dudar, calcular es de cobardes, de criada” (p.61).

El viento, *pneuma* en griego, *ruah* en hebreo, tiene el poder de revitalizar al ser que es invadido por él. En Pombo, el viento, tiene una doble significación. En el cuento “Tío Eduardo” (*R*), tiene un componente de intruso. Allí molesta, es impertinente. Aquí, en “Los aventados”, sirve para recuperar el ayer, el cariño hacia unos seres querido. “[I]ba ser capaz de regresar durante por lo menos un instante al pasado [...] Iba a volver a vernos, a los tres, gracias al viento sin piedad, sin premio” (p.62).

¿Qué aporta este cuento? Un reciclaje de vida, de situación, de actitud. En una situación de soledad como la que vive la narradora, el cambio consiste en recuperar el pasado mediante la memoria para encontrar sentido en el presente. En esta etapa de finitud, el valor de la sencillez, el valor de la humildad y el de la paz, es manifestado a través del interés por recuperar el ayer, revivirlo con alegría, con interés y con cariño. La narradora manifiesta cierto aprecio por aquello que en su momento no le dio el valor o no supo reconocerlo, y ahora toma otro significado en toda su extensión y profundidad.

“La soberbia de la vida” es la tercera pieza de este grupo. El cuento empieza, como en el resto de la narrativa pombiana, *in media res*. Un yo na-

rrativo lo hace en tercera persona, focalizando la narración sobre un personaje, Alberto, sus recuerdos del ayer cuando era estudiante, y de Alfonso Cuesta, su compañero de pupitre. Pombo narra en este cuento sus años de estudiante. Alberto es un estudiante de bachillerato en los años cincuenta. El protagonista está en cuarto curso. Alberto termina el bachillerato, va la universidad, se licencia, sale al extranjero, y vuelve escritor. Vuelve y se instala en Madrid. Allí vuelve un día a Santander, donde se entera de que su compañero Cuesta ha muerto.

El cuento se divide en cuatro secuencias de desigual formato. La primera y la cuarta son pequeñas; la segunda (pp. 99-105) y la tercera (pp. 105-111) son largas. La segunda parte está focalizada en Alfonso Cuesta, el compañero de Alberto. La tercera secuencia recoge las experiencias de aquella situación. El pasado, indica el narrador, “se disolvió como un azucarillo aquel colegio” (p.105). Pero antes, el narrador lleva al lector a la ciudad del Pisuerga, donde Alberto estudia tanto el nivel medio como el superior. La cuarta parte es la reflexión del narrador.

Como en muchas de las narraciones de Pombo, el mundo de la literatura es el protagonista en la narración a través de los héroes como escritores. El uno, el protagonista, Alberto, famoso. No así el compañero de pupitre, Alonso, también con vocación de escritor, pero sin llegar a saborear las mieles de la fama. Éste fallece en el anonimato. Entendemos que Pombo quiere subrayar la historia de un fracaso, y la recuperación, la rehabilitación, a través de un ser, del pasado. ¿Qué ha pasado?

“La soberbia de la vida” es la recuperación de un pasado, el ayer, desde la transición de la niñez a la adolescencia y sus rebeldías de dos personajes: Alberto y Alfonso, hasta llegar a la madurez. La narración está focalizada desde la conciencia, los sentimientos, las sensaciones y las motivaciones de Alberto. Así mismo, la imagen de Alfonso está en función de la percepción que tiene Alberto de él. El primero siempre se ha medido, se ha mirado, en el espejo Alfonso. Incluso cuando Alberto saborea la fama literaria, en su conciencia, está Alfonso. Por tanto, los materiales reciclados de otros trabajos, elementos temáticos, son visibles a través de la individualidad, la soledad, la soberbia y arrogancia, la falsa seguridad y el destino. Pombo recicla en este cuento materiales de sus novelas, *Aparición del eterno femenino contado por S. M. El Rey* (1993), *Donde las mujeres* (1996), y el cuento “El regreso” de *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977).

El cuento es una “fabula” sobre esas fuerzas del bien y del mal, en su versión virtuosa o viciosa, como es la soberbia, el esfuerzo, que se necesitan para exaltar “al yo” en esa etapa de la vida tan importante como es la transición de la niñez a la adolescencia. Por otra parte, fase fundamental en el desarrollo de la personalidad y el autoconocimiento de todo ser humano.

El cuento comienza con la mirada retrospectiva de Alberto: “Hasta llegar a cuarto curso” (p.99) de bachillerato no se sobresalía. Se narra la trayectoria intelectual, existencial y social, de un adolescente hasta convertirse, en la madurez, en un hombre afamado, galardonado con un premio literario por el Ateneo de Madrid. Entendemos la presencia de materiales personales en el cuento, que lo convierten en autobiográfico.

El narrador narra en tercera persona una etapa de la vida de Alberto, etapa horizontal, hasta llegar a tercer curso de bachillerato, caracterizada por la normalidad. A partir de ese curso, cuarto, viene el cambio: biológico, psicológico, social y existencial. El signo más visible del cambio es la apertura de la conciencia: darse cuenta de, comprender. Por eso *comprende* Alberto que en el inicio de ese curso, etapa vital,

“[...] con toda claridad –con una nitidez casi luzbética– que se podía sobresalir lo mismo, e incluso más, con suspensos que con sobresalientes. ¡Ahora sí que entendía qué querían decir los predicadores que en cuaresma vociferaban contra la soberbia de la vida!” (p.99).

Pombo recurre al mundo de lo religioso muy presente en su narrativa: los predicadores, el adjetivo “luzbética”, así mismo, la percepción que tiene un tanto despectivo de ese mundo, expresado a través del verbo: “vociferaban”. Tanto el bien como el mal siempre están presentes en la vida de una persona. Solo que, en ocasiones, una persona es más notable haciendo el mal, con el mal, que con el bien.

En la conciencia del narrador aparece un mundo lleno de nostalgia. Pombo refleja bien ese mundo académico de los años cincuenta, donde ondea la disciplina, el trabajo, los valores religiosos y nacionales. Los alumnos forman en filas a la respuesta de un silbatazo, se cubren sin arrastrar los pies, después desfilan hacia las clases. “La severidad de todo el aire y todo el firmamento inmóviles y firmes” (p.100). Esa severidad se ve reforzada por el cambio de curso, etapa, y significada por la aridez del dibujo lineal. A partir de ese momento, los fruteros y los paisajes, la difuminación, es cambiada por “tuerca, poleas, grifos y tornillos” (p.100). Ahora había que milimetrear e interpretar y no podía ya sacarse a ojo. Incluso el cambio psicológico es notable. Es mirado con otro tono, calificado de infantil, el “embeber toda una tiza en el tintero”. Signo de la pérdida de niñez es que se pasa “de la vulgar tinta a granel a la vertiginosa tinta china y a la bigotera y al compás” (p.100), signos de la adolescencia.

En ese mundo de caducos signos del ayer, rotos todos los lazos de la infancia, emerge el mundo de lo nuevo: compases, dibujo lineal, cigarrillos, la fuerza erótica, Alberto descubre la singularidad propia, no solo intelectual, sino física, social, existencial; lo hace cuando esta ante los otros (p.101). La cara del otro me hace cuestionarme, descubrirme, valorarme. Eso descu-

bre Alberto en los otros en el recreo. La soberbia de la vida es notable en Alberto adolescente al intentar sobresalir.

“[...] en la barraca, en cucullas, durante los recreos, le pareció a Alberto más evidente aún que en clase que sobresalir no dependía ni de los fracasos ni de los éxitos escolares, vulgares. Sobresalir dependía sólo de quién era cada cual. Sobresalir era un don individual. Por eso, por más que se empeñase, no sobresalía quien quería sino sólo quien podía” (p.101).

¿Por qué sobresale Alberto? ¿Cuál es la singularidad que le hace diferente a los demás? “No hacer nada”, pero *dándose cuenta* todo el rato de todo. Esa postura trae a Alberto mieles y hieles. Alberto es consciente, “era grandioso”, pero también, se da cuenta de lo “ingrato y difícil” (p.101) que es. Es decir, que va descubriendo que la vida es así: dificultad, ingratitud..., y que está en él la posibilidad de ir adelante no en lo de fuera. Pombo recurre a la fórmula agustiniana *noli foras ire*. En esta postura reflexiva, analítica y racional del adolescente, el lector percibe ya en la conciencia de Alberto, cómo va emergiendo esa “soberbia” de la vida, esa singularidad, es fuerza que le llevará hasta el final.

“Era el sobresalir del cavilar, el invisible estar muy por encima de las circunstancias y las penas y las alegrías y los bienes y los males. Los demás del curso podían considerarse, a vista de águila, como un vulgar subsuelo, una informe masa o un montón” (p.101).

Altivez, soberbia, desdén, arrogancia, distanciamiento y desprecio, son los elementos de ese tono de Alberto, tono heredado de otro personaje antecesor a él: la madre de la narradora de *Donde las mujeres*. Es, además, ese narcisismo que emerge en el amanecer de la adolescencia el que va configurando esa forma de ser, Alberto, que le llevará a la gloria.

En la vida de un yo aparece el otro como espejo en el que se ve ese yo. Entonces, se descubre ese yo, amén de convertirse en modelo a imitar. En ese proceso surge el parecido. Los parecidos del yo son importantes en la narrativa pombina. Pepelín quiere parecerse a Jaime en la novela *El parecido*. Ahora, veinte años después, otro personaje pretende parecerse a otro. Alberto se mira en ese otro, su compañero de pupitre, Alfonso, desde el cual se sabe lo que es. Se percibe como escritor y poeta, igual que Alonso, solo que mejor, “sólo que hacia dentro” y “no hacia fuera” (p.102) como él. La percepción que tiene Alberto de Alfonso no es muy edificante, pues le ve como un cursi, endeble y enfermizo. La razón de esta visión forzada y percepción distorsionada es porque Alberto está orillado, vive en el anonimato y en la invisibilidad, ya que “nadie consideraba que Alberto fuese escritor”. Por el contrario, su compañero Alfonso vive en la visibilidad, en la notoriedad, en la

fama; lo opuesto a las vivencias de Alberto. Esta situación es vivida por Alberto con cierta inquietud, resquemor y, en el fondo de su ego, con envidia.

“¡Ni falta que hace!, se decía, cada vez que envidiaba el oropel y vanagloria de Alfonso Cuesta, su compañero de pupitre” (p.102).

Alberto saca a la palestra de la conciencia ese silente narcisismo, la egolatría y el ensimismamiento. Además, la postura de Alberto es ambivalente. En casa, Alberto se ríe de él, de Alfonso, sin embargo, en el colegio, Alfonso cambiaba de significado, tanto que Alberto, sin darse cuenta, admira a su compañero Alfonso. La figura de Alfonso acompañará a Alberto durante mucho tiempo.

“Todo el pasado de Alberto se hundió en sí mismo como los plomos de los aparejos en las aguas oleaginosas de la dársena y se disolvió en el nuevo mar centelleante [...] Sólo se le quedó, traspuesto, pero sin perder su peso propio, el poeta Cuesta” (p.105).

La irrupción de personajes que trastornan la vida de otros es una constante en la narrativa pombina, como también el peso que tienen en la propia de un determinado personajes. Alfonso irrumpe con fuerza en la vida de Alberto. La personalidad un tanto compleja fascina a Alberto. Por eso, la presencia de Alfonso en la vida de Alberto es tal y tan fuerte, casi llega a la obsesión, que llega a imitarlo. Lo hace no solo en la vestimenta, sino en el comportamiento. “Ahora Alberto era exterior y apenas escribía, aunque sobresalía como Cuesta por su fama de escritor” (p.105). Sin embargo, cuando Alberto alcanza la madurez, deja de parecerse a otro, y empieza a parecerse a sí mismo.

Aquí Pombo recupera, recicla, materiales de otras novelas, en concreto, *El parecido*, y “material autobiográfico” (p.10)⁹¹ en palabras del autor. En esta novela cada personaje intenta saber ante sí y ante el lector, quien era el Jaime Vidal que ha percibido, porque ese personaje ha ofrecido a cada uno una cara. Es el héroe de las mil caras. También entendemos que están presentes los dos cuentos “Regreso” [I] y “Regreso” [II] del *corpus Relatos sobre la falta de sustancia*. Creemos con más peso el primero que el segundo. Valero va a ver después de muchos años a Juan Azal, su antiguo compañero de estudios. Aquí también, en *Cuentos reciclados*, en el cuanto que nos ocupa, “La soberbia de la vida”, Alfonso es percibido por sus compañeros de clase de una manera muy variada. Cada uno le ve de forma distinta según lo que

⁹¹ “El 7 recicla una tienda de ultramarinos finos y la figura del, ya fallecido, hijo de los dueños, que puede considerarse, dentro de lo que cabe, reciclaje de material autobiográfico”, cfr. “Prólogo”, Pombo, Á., *Cuentos reciclados*, o. c., p. 10, apartado 5).

quiere cada uno ver. La síntesis de Alberto es que “le dejaban a su aire, por imposible y por vistoso” (p.101). También Alberto intenta saber quién es Alfonso. Desde su lado más cercano no es el que parece. Alberto sigue las mismas pautas que sus colegas de otras novelas para conocer a Alfonso. La síntesis que hace Alberto de Alfonso es un personaje “cómico y eléctrico como un muñeco articulado” (p.103). Alberto ha creado en su conciencia la figura, la imagen, de una persona ante la cual se compara y crece.

¿Qué hay de verdad o de falsedad en la elucubraciones que nos hacemos en nuestras vidas de los otros, de situaciones que hemos vivido? El tiempo es el mejor testigo del grado de verdad o falsedad con que hemos vivido la situación. En el caso de Alberto y de Alfonso, el tiempo pone las cosas en su sitio. Alfonso llega a la gloria por sus méritos. Sin embargo, Alberto no ve así la situación. Según él, su compañero Cuesta llega a la fama por los otros, no por sus propios méritos. Una vez más, Alberto peca del gran pecado de la percepción errónea: una cosa es lo percibido, ¿real?, y otra la verdadera realidad. Con Cuesta, Alberto se va dando cuenta de su error perceptivo al ir contactando con su familia. Cuesta era un hombre meritorio, pues con su trabajo “sacó su oposición”, “a la primera”, y “muy bien”; tanto que “pudo pedir plaza”, y, según su padre, “se quedó aquí tan a gusto” (p.111). Es decir, un lado de su vida ignorado por Alberto. Y ese “tan a gusto” es corroborado en que Alfonso “tenía una columna en *La Gaceta*”, amén de “tres veces por semana y los domingos con su foto...” (p.111).

Las cosas no son como nos las hemos imaginado, tampoco como las percibimos, puesto que la realidad no se muestra tal cual la vemos o imaginamos. Esta singularidad hace que muchas veces sean distorsionadas por nuestra mente, o que las percibamos como irreales. La imagen de antaño queda fijada en la conciencia de Alberto. Alfonso es un retrato fijo en su memoria. Alberto es consciente, ante la situación y la familia de su compañero Cuesta, de ello, y de que el pasado no se puede recuperar, pero si se puede reconciliar. En un acto ético, miente, para rehabilitar la figura de Alfonso. Un hombre, a pesar de no agradarle mucho y haberle tenido envidia en el pasado, “sin llegar a alegrarse de sus males”, tampoco “lograba del todo alegrarse de sus bienes” (p.104), al que saber reconocer su valía.

“Alberto logró decir –y tuvo la sensación de repetirse tontamente y a la vez de que debía decirlo, lo que quería decir y no sabía exactamente qué era– un elogio (una apología, habría dicho Alfonso Cuesta):

“–Éramos muy amigos. Mi mejor amigo. Siempre he recordado lo bien que escribía. En el colegio era muy popular. Yo le admiraba” (p. 111).

La soberbia de la vida, en ocasiones, también es evidente hasta para mentir. Alberto se ha reciclado. Ahora se enfrenta a su pasado, y a la vida en su más dura expresión: la muerte. Alberto sabe enfrentarse con sereni-

dad, con madurez, con sustancia, viviendo las dos situaciones con plenitud. Alberto siente compasión por los otros, “se sentía demasiado dentro repentinamente de aquella pena familiar”. Ese estado de empatía hace que su conciencia, dividida, se incline hacia lo más humano. “Quizá debió de irse” indica el narrador, pero no lo hizo. ¿Por qué? “La presencia de la madre [de Alfonso] le impidió irse” (p.109). Huir, como los personajes de antaño, o afrontar, comprender, ponerse a la altura del otro, respuesta reciclada de los de ahora. Alberto capta la importancia del otro no solo para los suyos, sino también para los otros. “Excelente persona, catedrático. Una excelente persona...” dijo el borrachín (p.109). Alberto, como el Manuel de Unamuno que miente para salvar, miente también para salvar a Alfonso ante su familia.

En la conducta de Alberto se ha dado un cambio; una *metanoia*, una conversión moral. Pombo no utiliza el término *metanoia* en el plano religioso cristiano: cambio, desvío del mal camino y vuelta a Dios, sino, a nuestro juicio, en una vertiente antropológica, filosófica. El cambio interior supone adquirir sustancia en la narrativa pombina. Y adquirirla significa que el personaje es capaz de *responder éticamente* ante una situación. En este caso, la situación humana requería una respuesta humana. Alberto entiende que Alfonso tenía un valor absoluto para sus padres, amigos, etc., que le quieren a pesar de todo. Las entrañas de una madre se conmueven al cuestionar al hijo:

“Hasta llegó a decir que no era... Eso sí que no se lo perdono, que no era un hombre” (p.110).

En esa situación de dolor, las entrañas de Alberto son removidas. Hay una conexión, un movimiento espiritual en el interior de la conciencia de Alberto, entre su sentir y el sentir de su madre: empatía. Alberto busca con ese sentimiento la rehabilitación de su compañero Alfonso; busca el bien. Y cuando se busca esa rehabilitación se salva a las personas. En esta situación Alberto no solo ha salvado a Alfonso ante sus padres, sino también se ha salvado él. Como indica muy bien Pombo. La salvación de una persona se da cuando se entra “más profunda y más comprometida con el mundo en que vivimos”⁹². Alberto ha entrado en el mundo de Alfonso, sus padres, y ha entrado a través de ellos, en su mundo. Ha vuelto su corazón hacia el otro, y haciéndolo se ha reciclado.

Estamos ante la estampa social de un fracaso y la rehabilitación de una vida. Y en ellas, Pombo refleja muy bien el despertar psicológico del adolescente, Alberto, ante el cual aparece otro, Alfonso, también como él, en el que se proyecta, compara, y se descubre. Epistemológicamente, Pombo

⁹² Cfr. Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera*, nº 209 (diciembre, 2001)18b.

pone en la palestra de la reflexión la importancia que adquieren los otros en la vida de un yo, sobre todo emergente. Por él, en él y con él, ese yo cerrado se abre a la vida, ese yo desconocido se descubre en ese tú, hasta llegar a conocerse, a saberse quién es y cómo es. A la vez que esa reflexión, cómo se puede rehabilitar una persona a través de las situaciones si sabe leer lo que hay en ellas. Para Pombo, cómo se puede adquirir la sustancia.

El cuarto cuento de este apartado temático en el que el eje es la juventud/vejez, es el titulado “La tanguilla”. El título responde a un juego parecido a la petanca que se juega en algunos pueblos (pp.145 y 147). La historia de la narración se centra en Ramiro Muñoz, un empleado de banca, del Banesto, anterior a Mario Conde, que acaba de jubilarse con 58 años. Un hombre joven. Lleva una vida monótona y lineal, a pesar de estar presente el juego de la petanca. En esa vida plana aparece una alumna que revoluciona su vida, la llena de vida e ilusión.

El cuento es breve, seis páginas. Empieza, como el resto de las narraciones pombianas, *in media res*. “La onda expansiva de la depresión de Ramiro Muñoz...”. La temática en torno a la que gira la narración es existencial: la vacuidad de una vida. El lugar en que se desarrolla la narración es Madrid. “¿Usted es de aquí? Me refiero de Madrid” (p.145). La época histórica del relato es el gobierno de Felipe González. “[G]racias a los sindicatos, a los socialistas...” (p.144). La narración está contada en tercera persona por un narrador anónimo, y lo hace a través del estilo indirecto.

La estructura narrativa es secuencial: dos secuencias de discontinua magnitud. La primera (pp.143-145) focaliza la visita de Muñoz al banco, sus sensaciones y sentimientos, así como la percepción que tiene de sí mismo. “No tengo nada que decirle a nadie”; “no me pueden reciclar” (p.145). Lo peor del momento es “tener aún deseos”, después, “querer volver a verla” (p.144). La segunda (pp.145-149) focaliza el fenómeno de la conversación en un momento concreto del día entre una serie de personas, cómo se comunican, para después, focalizar el instituto y el objeto de ilusión de Ramiro: la niña. A la luz de una canción romántica: “No tengo edad/ no tengo edad para amarte...”, el lector asiste a la lucha diaria por encontrar sentido a una vida y el esfuerzo de un ser solo que se le va la vida y trata de reubicar su percepción en un nuevo estado, con algún que otro reproche. Para hacer frente a esa realidad, a su realidad, desarrolla una fantasía fabuladora para hacer posible aceptar esa vejez, esa soledad y esos síntomas de invalidez. Ramiro es heredero de rasgos de otros personajes. Pombo recicla en este cuento aspectos de otros trabajos. Ramiro, a nuestro juicio, hereda la compleja personalidad de tío Eduardo, del cuento “Tío Eduardo” (*R*), también de los gonzaños: Gonzalo Ferrer (*P*), y Gonzalo Ortega (*DI*).

¿Cuáles son los avatares del bien y del mal que se desarrollan en el cuento? La narración focaliza la trama en dos personajes: uno activo, jubila-

do, Ramiro Muñoz; otro, pasivo, anónimo, y objeto de los deseos, ensoñaciones y fantasías del jubilado Ramiro: una adolescente y estudiante de un instituto. Ramiro está jubilado. La razón de la jubilación es “la depresión”, la enfermedad del siglo XXI. Y las razones para llegar a esta situación son varias. Por un lado están las razones sociales: “los últimos años en la misma mesa”; por otro hay razones personales: “pocos amigos” (p.143), una personalidad peculiar y tal vez unas habilidades poco desarrolladas. El lector percibe una cosa: La autoconciencia que tiene Ramiro de si no es muy favorable. Empieza a sentir que “sobra” en los sitios; y se percibe como “un chupatintas, un sentimental, un enfermo del pulmón [y] un viejo verde” (p.144).

Esa autoconciencia lleva a Muñoz a darse cuenta de que en el banco tenía ciertas dificultades en la relaciones con los compañeros. Ahora también tiene dificultades en la convivencia en el grupo de jubilados que juegan a la petanca, a “la tanguilla”. Y también con su familia. Se podría resumir la situación de Muñoz en una frase del propio personaje: “no tengo nada que decirle a nadie” (p.145). Hay, por tanto, en su haber un problema de relación.

Y como todo personaje pombiano, Ramiro es un personaje reflexivo. No solo piensa sobre sí mismo, sino también sobre los otros y sobre lo otro, sobre lo otro en especial.

“Pensar, para Ramiro, era como anotar muy brevemente una cifra, un apunte contable en la devanadera de sus sesos: con su cuidadosa caligrafía de bancario, con sus veloces, precisos, nítidos numeritos arábigos, sus visés” (p.144).

Ramiro no solo es reflexivo, sino también se caracteriza, a diferencia de los coetáneos suyos, los jugadores de petanca, por otros rasgos como “el banco, el negociado, la lluvia, los otoños, el aire aquél, de la calefacción, que tenía la rejilla”, además, “los *plafonds*” (p.145). Ramiro no quiso aprender nada que no estuviera relacionado con el banco. No le dio la gana. Ni siquiera se preocupó por aprender inglés, francés o italiano. Ramiro ha ido por la vida un poco de contrapunto; ha ido a su aire. Según indica el narrador, Ramiro, en el “subsuelo de sus recordatorios”, se le “consideraba algo chuleta” (p.146). Ante tanta diferencia histórica ante los otros, también ahora era diferente a los jugadores de la petanca. En lugar de ese juego, le gustaba ver como juegan, pero la verdadera pasión era una niña. Esa situación le provocaba sentimientos ambivalentes e incomodidad.

La voz de la conciencia le provoca sentimientos enfrentados. Por una parte, hay un deseo muy fuerte de ver a la niña, que le da vida e ilusión. Por otro, su conciencia le reprocha tal conducta, situación que la vive como vicio, y le provoca crisis moral, cada día que sale el encuentro de su objeto deseado. Ramiro hace lo que no quiere, y lo que quiere no lo hace como bien reci-

cla Pombo a san Pablo. El signo tan contradictorio de su situación queda bien patente en la declaración que hace:

“Lo peor ahora es tener aún deseos, querer volver a verla, mejor dicho: preferir que no, pero no poder no. No poder no mirarla cuando pasa...” (p.145).

Ramiro queda fascinado por ese pequeño ser, la niña, quizá vivida más en la conciencia que en la realidad. Ramiro sigue los pasos de la fascinación de sus antecesores, los personajes de los cuentos y novelas. Tío Eduardo queda fascinado por el joven Ignacio, hasta tal punto que le trastoca la vida, en “Tío Eduardo”, Luzmila queda fascinada por la joven Dorita en “Luzmila” (R). Jaime fascina y encanta a su tío Gonzalo en *El parecido*. El joven Pedrito, hijo de Pedro, el antiguo amor de Pancho, es puesto ante sí para que le seduzca y le fascine con el fin de quedarse con la hacienda. César Quirós va fascinando con su personalidad un tanto peculiar al maduro y banquero Gonzalo Ortega (DI). Pombo juega con la seducción, la fascinación que provoca el joven y su juventud en el maduro. En los cuentos homosexuales era el joven varón el seductor. En los cuentos heterosexuales es la joven hembra la seductora del varón. En los cuentos homosexuales el adulto se encierra en sí mismo, aquí radica la insustancia del personaje, sin embargo, en los cuentos reciclados, el personajes se puede equivocar, pero nunca se queda parado, encerrado. En este cuento de “la tanguilla”, Ramiro sabe que no está bien ver a la niña, sin embargo, la visión le provoca alegría, felicidad, fantasía. Ramiro piensa en ella, sueña con ella y con ese beso furtivo que podría salir de sus labios si pudiese.

Pombo, creemos, aborda en este cuento el tema del maduro y la soledad. Tema social importante. En una sociedad donde hay cada vez más personas jubiladas, surge el tema del tiempo, el sentido y el significado en la vida del jubilado. ¿Qué hacer cuando ya no sirves en el mercado de trabajo? ¿Qué hacer para llenar esas horas que antes las dedicabas a la gestión de tu trabajo, en el caso de Ramiro, en el banco?

Y Pombo subraya la importancia de que haya una motivación, un porqué, en la vida de una persona para seguir viviendo. Teniendo un porqué hay razón suficiente para hacer frente a la vida y su sentido. Ese porqué para Ramiro es la petanca, a pesar de no saber jugar, y la niña. Ir a ver al grupo de la petanca, “era una parte activa de su día” (p.144). Entrar en el juego dialéctico también. Porque ahora no es lo importante si en Madrid se juega o no a la petanca o a la “tanguilla”, sino quien tiene razón en sus exposiciones dialécticas. Lo importante es la discusión. Porque en ella y por ella, los interlocutores ponen en práctica lo que son, lo que piensan, lo que sienten, cómo entienden todo. La interlocución pone frente a frente a dos yoes, la diferencia confrontada, dos rostros que interpelan y se dejan interpelar. Dos

rostros que proyectan lo que sienten, temen, callan, anhelan. Por ejemplo, Ramiro se

[...] “sintió azarado, como si le riñera el viejecillo aquel... se puso colorado”. Una oleada sentimental, un acelerón suplementario mínimo, como después de un par de chatos” (p.146).

En el fondo de la conciencia de Ramiro, la discusión, le libera de la esa insoportable levedad del ser, de la soledad y de la obsesión por la niña. Y hasta se siente seguro en la discusión. Por eso se siente bien.

“Era agradable discutir, que alguien fingiera no entenderle, estarse de pali-que, de jubilado a jubilado...” (p.146).

Sin embargo, cuando el diálogo ha terminado, el yo vuelve a sus obsesiones, miedos, culpas, inseguridades y hasta fracaso. Ramiro pensó:

“Dentro de nada yo tendré su edad, pero no seré así, no seré cascarrabias, estaré acobardado, ya no sé ni qué parezco. Si hubiera sabido jugar a la tanguilla, aunque sólo fuese medio mal, como el suegro del taxista...” (p.147).

El rostro del otro me cuestiona: “no seré así”, me ayuda a conocerme: “qué parezco”. Y hace reconocer errores cometidos: “si hubiera sabido...”. El rostro del otro, la voz del otro, llevan también a la reflexión sobre mi vida, vista en su más clara pureza. En el caso de Ramiro, la reflexión, el contraste, la soledad, le llevan al objeto de su ilusión, al sujeto de sus deseos, sueños, preocupaciones, meditaciones. Pombo es filósofo. Y para él un suceso tan sencillo como el efecto que provoca en un adulto la contemplación de una adolescente supone un fenómeno importante. Un suceso, como bien indica Weaer (2004, 208), simple, insípido, en Pombo, cobra consecuencias “épicas”, convirtiéndose en eje “dramático” de la trama. En la conciencia de Ramiro emerge el filósofo, el fenomenólogo que piensa sobre la vida, sobre lo que ofrece cada día, sobre sus posibilidades y carencias. Ese dulce, silente, y atrevido estar con el otro del que habla Aranguren en el “Prólogo” de *Relatos...*, experimenta Ramiro cuando está delante de su objeto de amor.

“El tener que, el no poder no, la sumisión innoble, la liquidación innoble, la melancolía innoble, el hilo de una malestar que no era estar enfermo ni estar loco, ni era reconocible, impresentable, inevitable y dulce: verla salir... Eso era delicioso, lo delicioso es imposible. El paraíso es paraíso perdido” (pp. 147-148).

La “tanguilla” es, por tanto, una reflexión sobre el devenir humano de cualquiera de las personas que no han sabido sacar sustancia a su vida, y en

el ocaso de ella, después, en la jubilación, saben recuperar el tiempo perdido. Tiempo que se convierte en salvación. Si la vida de Ramiro ha transcurrido plana, ahora, en la jubilación, emerge con altibajos, llenos de fuerza e ilusión. Ramiro ha sabido abrirse a la nueva situación, al mundo, a nuevas experiencias, como la protagonista de “Solarium”, y en ese ocaso de la vida, emerge el sol con toda su fuerza. De una existencia insustancial, Ramiro ha pasado a una existencia sustancial. Salvando las circunstancias, Ramiro ha salvado su vida.

Dejamos el eje juventud/vejez y nos trasladamos a un territorio un tanto especial: la conciencia.

7.5.8.3. La conciencia y sus deudas.

En la reflexión sobre la cuentística pombiana abordamos un tercer bloque de cuentos cuyo eje temático es la conciencia y las deudas que tenemos con ella a lo largo de la vida. El reciclaje o la maduración de la conciencia de esos héroes en proceso de evolución. La conciencia es un “aspecto” importante en la narrativa pombiana, tanto novelada como cuentística. El lector asiste a cuanto en ella se desarrolla, procesos psicológicos, éticos, lingüísticos, de los entes literarios de esa prosa que son los cuentos.

Pombo viene a preguntarse y a preguntar al lector: ¿Qué ocurre en esos vericuetos de la mente humana? A esta pregunta intenta responder con las reflexiones en la narrativa sobre la conciencia y los comportamientos de sus héroes. Así como lleva a la palestra la sociedad con sus grupos sociales, en concreto, la burguesía, por lo general, poniéndola en solfa, así también, Pombo, como filósofo, se pregunta sobre el ser y el hacer del ser humano, y de su compleja actuación ante un abanico de posibilidades de acción y elección.

Forman este tercer bloque de la colección de cuentos las piezas siguientes: “Las luengas mentiras”, (nº 3), “Alma mater” (nº 5), “Laki Luky (nº 8), y “El atropello de don José Maza López” (nº 11)⁹³. El cuento nº 3 recicla, según el autor, materiales de H. James, en concreto en otro cuento titulado *The liar* (1888)⁹⁴ en *Los cuadernos de notas*⁹⁵. El resto, el nº 5 y el nº 11, “una novela –entendemos que del propio autor– mal proyectada que se titulaba *Batán*”⁹⁶. El cuento nº 8 es un trabajo recuperado, “reciclado”, en el sentido económico y literario, en el sentido que “el autor lo ha cobrado” con anterioridad, recuperándolo ahora e incorporándolo a un *nuevo corpus*, con nuevo

⁹³ A partir de ahora aparecerá como “El atropello...”.

⁹⁴ Cfr., “Prólogo” en Pombo, Á., Cuentos reciclados, o.c., p. 13.

⁹⁵ Ibid, o.c., p.10.

⁹⁶ Ibidem.

título: *Cuentos reciclados*. Por tanto, y a juicio de autor, es un trabajo “recobrado”⁹⁷.

Los críticos literarios perciben los cuentos desde una visión muy plural. El profesor Pozuelo Yvancos⁹⁸ lo hace de una manera valorativa. Y entiende “Las luengas mentiras” como un “formidable cuento” (p.72a). En “Alma mater” ve un “magistral dibujo de una etapa psicológica”(p. 72b) de una persona, podría ser cualquier lector. “Laki Luky” es un “excelente” cuento por varias razones. Una. El cuento recoge una anécdota vital, pero la forma en que es contada esa anécdota es magnífica. Otra. Por su “factura innovadora e impecable” (p.72b). De la pieza “El atropello...” no se hace eco alguno. Por su parte A. Rueda⁹⁹ hace una somera descripción de los cuentos. Para la crítica literaria, el primer cuento de este corpus, “Las luengas mentiras”, es un “ejercicio literario” sobre la “economía de la mentira” (p.134). El segundo, “Alma mater” es la historia de un *saldo de cuentas* de una joven universitaria con su entorno (ibídem). El tercer cuento, “Laki Luky” es una pieza literaria que “convence más como ejercicio de técnica que como relato” (p.133). Y el cuarto, “El atropello...” es una pieza en la se recoge “un discurso profesoral” (p.133).

Una ojeada a este tercer grupo de cuentos que componen *Cuentos reciclados* nos dan una visión aproximada de la temática de cada uno. El primero, “Las luengas mentiras” relata la historia del uso y abuso de una mentira por una pareja, en concreto, por el varón, Alfonso. Instala la mentira en sus vidas, va suplantando la realidad y va mellando su relación. El segundo, “Alma mater” reflexiona sobre la influencia de las personas en otras, hasta que llega un momento en que la persona se independiza de esas influencias tan perniciosas. El tercero “Laki Luky” hace referencia al estado psicológico de un atleta al no poder superar su propio record. Y el cuarto, “El atropello...”, en él se combinan el “deseo” y la “necesidad” en el mundo de la enseñanza. Según el narrador de la pieza, en la “ciencia de la morosidad” hay una “sabiduría de morosos” donde “todo son pagarés que nunca se hacen efectivos” (p.169). Muy frecuentemente la “ensoñación” vivida “atropelladamente”, irreflexivamente, lleva a situaciones comprometidas, como es el caso, a nuestro juicio, de José Maza.

Dejamos este somero acercamiento a las cuatro piezas que forman este apartado y empezamos el análisis individualizado. Empezamos con otro relato del corpus: “Las luengas mentiras”.

El cuento “Las luengas mentiras” es, parafraseando a K. Rogers y a su libro: *El proceso de convertirse en persona* (1961), el proceso de convertir-

⁹⁷ Ibid, o.c., p. 7.

⁹⁸ Cfr., “La inteligencia narrativa”, Quimera, nº 71 (marzo, 1998)71-73. Aparecerá la paginación entre paréntesis, así como la columna a y b.

⁹⁹ Cfr. *España contemporánea*, o.c., p. 132-136.

se en un mentiroso, en un manipulador por parte de un personaje, Alfonso. En una palabra, convertirse en una persona mala. Es la historia de cómo la mentira va conquistando campo día a día en la vida de un hombre, Alfonso, para hacerlo después en la vida de la pareja: Alfonso y Silvia. Y, como indica el narrador del cuento, cómo la mentira se “había vuelto un territorio, unas lenguas tierras, aunque fuesen irreales, intangibles” (p.40). Desde esta perspectiva, surgen una serie de preguntas que van surgiendo en la lectura del cuento. ¿Es el hombre un mentiroso por naturaleza? ¿Es un hábito adquirido por diferentes razones? ¿Por qué se miente? ¿Cuáles son las condiciones en las que las personas mienten? ¿Qué consecuencias trae la mentira en la vida de una persona?

La mentira es desde una perspectiva epistemológica un fenómeno interdisciplinar. Ha sido estudiada desde una perspectiva social por las diversas implicaciones en la sociedad. La psicología también ha estudiado la mentira como un evento mental que causa nuestros actos mentirosos. Y la mentira está entre los cánones morales de las personas, de las sociedades, como un acto prohibido que, en ciertos casos, debe castigarse. También la literatura se ha hecho eco de este fenómeno. Ya Juan Rulfo indicaba que todo escritor que “crea” es un mentiroso. La literatura es mentira, pero de esa mentira sale una recreación de la realidad. Sin embargo, la mentira tiene otra cara. Tiene un importante papel como modulador de interacciones sociales (Estrada, 2004; Martínez, 2005).

La tradición filosófico-literaria ha visto la mentira como un acto reprochable. Platón afirma en *La República*, por boca de Sócrates, que “la verdadera mentira es odiada no sólo por los dioses, sino también por los hombres” (II, 382c)¹⁰⁰. Y deja muy claro a cerca de los poeta y de los dioses en relación con la mentira. Cuando un poeta afirme de los dioses que mienten – cosa imposible por otra parte, pues nada malo viene de ellos– “nos irritaremos contra él y nos negaremos a darle coro y a permitir que los maestros se sirvan de sus obras para educar a los jóvenes (II, 383c)¹⁰¹. ¿Por qué esta censura? Por la necesidad de que “los guardianes sean piadosos y que su naturaleza se aproxime a la divina”¹⁰². Sin embargo, Platón también argumenta a favor de la mentira, señalando que la mentira no es útil a los dioses, pero sí puede serlo a los hombres, o mejor sería decir, sólo a cierto tipo de hombres, como los médicos y los gobernantes de la ciudad, éstos “podrán mentir con respeto a sus enemigos o conciudadanos en beneficio de la comunidad sin que ninguna otra persona esté autorizada a hacerlo” (III,389bc)¹⁰³. El argumento analógico platónico tiene un fin muy claro en el uso de la mentira:

¹⁰⁰ Utilizo la edición traducida por Manuel Pabón J-Fernández-Galán, M., Platón, *La República*, Madrid, Alianza Editorial (Libro de bolsillo), 2003, p.166.

¹⁰¹ Ibid., o.c., p.168,

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibid., o.c., p. 175.

el bien común. Fuera de él, no es lícito recurrir a la mentira por los daños que procura no solo a la persona mentirosa, sino a toda la comunidad.

Por su parte Nietzsche ve al hombre como un animal social que ha adquirido el compromiso moral de “mentir gregariamente”, pero con el tiempo y el uso inveterado “miente inconscientemente en virtud de hábitos seculares”.

La tradición judeo-cristiana ve la mentira como un acto grave, sobre todo cuando lleva consigo un grave daño al propio individuo y a la sociedad. El libro del Levítico ve en la mentira no solo un cuestionamiento y una profanación del nombre de Yahvé, sino también un mal que redundará en la comunidad. En el libro de los Proverbios queda muy claro cómo ve el Dios la mentira. “Los labios mentirosos los abomina el Señor” (12,22). Y los profetas, sobre todo Oseas (4,2; 7,1) y Jeremías (9,7) denuncian el dolo, el engaño y el desacuerdo entre el pensamiento y la lengua como formas de la mentira con daño irreparable. San Juan ve en la mentira una acción diabólica, por eso es denunciada por el Señor. “Vuestro padre es el diablo ... porque no hay verdad en él; cuando dice la mentira, dice lo que le sale de dentro, porque es mentiroso y padre de la mentira” (8,44). Finalmente, San Agustín (354-430 d.c.) ve mentira sólo cuando va acompañada de la intención de engañar. En su obra *De mendacio* (4,5) arguye que “la culpa del mentiroso consiste en la intención de engañar al manifestar su pensamiento”. Y finalmente, Tomás de Aquino ve en la mentira un pecado. Lo es en el pensamiento del aquinate porque “las palabras son por su misma naturaleza signos de los pensamientos y, por tanto, es antinatural e impropio expresar con una palabra lo que no se tiene en la mente” (II-II 110,3). Y a diferencia de Platón que ve una posibilidad para la mentira, el de Aquino no; no admite la mentira ni siquiera para evitar un mal mayor (110,3 ad.4). Por consiguiente, la mentira es mala por naturaleza, encierra mal y propaga el mal allí donde se hace presente.

Esta visión retrospectiva sobre la mentira nos indica que el acto de mentir ha preocupado y, a la vez, ocupado al ser humano de todos los tiempos. Que la mentira tiene una connotación negativa en todas las culturas por el daño que encierra en sí misma. Y que la mentira, salvo algunas excepciones como indica Platón, es censurable, cuando no punible.

Entendemos que Pombo reflexiona también en las líneas mentadas arriba. Un apunte de su pensamiento, recogido en el “Prólogo”, creemos que refuerza la tesis que apuntamos. Afirma el cuentista que “mi cuento indica que acabarán quizá la vida juntos, pero odiándose” (p.14).

El cuento “Las luengas mentiras” se inicia, como el resto de la narrativa pombiana, *in media res*, pero con un imperativo categórico, en un estilo indirecto: “Tuvo que decir que sí, porque decir que no era negarlo todo” (p.34). El narrador se refiere a Alfonso, protagonista de la pieza, un estu-

diente de arquitectura. Alfonso y Silvia es una pareja de novios en ese Madrid entendemos de los años setenta. Como la mayoría de las narraciones cuentísticas y noveladas pombianas el *locus amoenus* donde se desarrolla la historia es un lugar cerrado. La narración transcurre en la casa, eso sí, soleada, de una familia burguesa de la capital de España. El lector sabe que la familia de Silvia goza del acomodo merced al dinero hecho en los años de la “tecnocracia franquista construyendo chalets por los alrededores de Madrid” (p.37). El círculo familiar, por cierto, es un “círculo cerrado donde todo parecía transcurrir con facilidad, donde cada cual parecía hallarse en posesión, desde un principio, de su forma” (p.35). Pombo, una vez más, recurre al *parecer* en lugar de ser. La pareja tiene intenciones de casarse en el otoño de aquél año ¿...? La narración transcurre en el mes de junio, finales de mes (p.34). El lector sabe un dato importante aportado por el narrador que Alfonso se “enamoró de Silvia y de los suyos a la vez” (p.34).

La relación emocional entre Alfonso y la familia de su prometida, Silvia, es asimétrica. Alfonso percibe una diferencia entre él y la familia de Silvia más de “estilo” que “sociológica [o] psicológica”. Por esa percepción intentaba “tratarles de igual a igual”, aspecto que le parecía un “logro” (p.34). Sin embargo, en ese clima familiar de hermandad, de acogía a propios y extraños, donde el sol (símbolo de vida) está presente con su luz y calor, Alfonso “tenía que esforzarse para catar mil cosas altas...” (p.35). En esta situación tan diferenciada entre unos y otro, a juicio de Alfonso, éste, para estar a su altura y para demostrar su valía, miente. ¿Por qué miente Alfonso?

“*Omnis homo mendax*” recalca el Salmo 115. Ante esta rotundidad, es cierto esta afirmación de La Rochefoucauld al indicar que “los hombres no vivirían mucho tiempo en sociedad si no se engañaran unos a otros”. Por tanto, se infiere de las afirmaciones anteriores que la mentira es algo consustancial a la condición humana. Por consiguiente, todos mentimos en mayor o menor medida. Si es así, ¿qué beneficios trae el hombre la mendacidad? La epistemología especializada sobre la mentira (psicología, antropología, filosofía, ética y también religión)¹⁰⁴ advierte que se miente por múltiples causas. Bien sea con voluntad de causar daño, bien por diversión o como táctica defensiva; bien por la percepción de una pobre identidad, pues, a veces, los orígenes humildes, hacen no sentirse a gusto con uno mismo. Se miente también por cierta ansia de llamar la atención o para convertir unos sueños en una realidad imaginaria para combatir un vacío interior grande o

¹⁰⁴ Cfr. Martínez Selva, J., *La psicología de la mentira*, Barcelona, Paidós, 2005; Catalán, M., *Antropología de la mentira*, Madrid, Taller de Mario Muchnik, 2005 ; Estrada, A., “Acercamiento pragmático al estudio de la mentira”, en *Actas I Congreso Internacional Educación, Lenguaje y Sociedad. Tensiones educativas en América latina*. Argentina, Universidad Nacional de la Pampa, 2004. Ortega González, M., “Comportamiento mentiroso: Un análisis conceptual desde una perspectiva interconductual”, en *Revista electrónica de Psicología Iztacala*, vol. 13, nº 1 (marzo de 2010)80-96. Derrida, J., “Historia de la mentira: Prolegómenos”, Conferencia dictada en Buenos Aires en 1995, Facultad de Filosofía y Letras y por la Universidad de Buenos Aires,

para aparentar que el yo mentiroso es más interesante. La mayor parte de las mentiras son interesadas. Se miente como recurso para defenderse ante una situación delicada, ante una potencial desaprobación o ante algún posible conflicto. ¿Hay algo de cuánto hemos indicado líneas arriba en el comportamiento de Alfonso? Creemos que sí.

La psicología forense¹⁰⁵ investiga la detección del engaño a través de unos indicadores asociados a la mentira y al sujeto mentiroso capaces de ofrecer las claves para detectarlas. Hay indicadores *fisiológicos* de la mentira, los indicadores *conductuales*, indicadores *paraverbales* e indicadores asociados a la propia mentira.

El narrador, en el inicio del cuento, ya indica al lector –un marcador sobre la personalidad del protagonista– una situación heterónoma: Alfonso dice sí cuando *debería haber dicho* no. Es decir, no hay coherencia interna en la voluntad. Y el argumento que se da al lector es que “decir que no era negarlo todo”. ¿Y qué significa “negarlo todo”? En el pensamiento de Alfonso “desfigurar” su relación con toda la familia (p.34). Alfonso se enamora de Silvia y de *lo demás*: status, imagen social, imagen psicológica, etc., a través de los demás. Silvia es la causa formal para acceder a un estatus social que no tenía. Como bien deja claro el narrador omnisciente, en la conciencia de Alfonso había algo importante: “Poder tratarles de igual a igual le pareció un logro” (p.34). Aquí Pombo recicla materiales de otras piezas cuentísticas. Don Gerardo, en el cuento “El cambio” también se sirve de su rol clerical para acceder a un status social. “En el Seminario se era al menos un poco más el hijo gordo de un labriego pobre y flaco” (*Relatos...*, p.154).

También hay algo de ese *querer ser más* en el protagonista Alfonso. El lector percibe en el pensamiento del protagonista cierta altanería en muchos momentos de la narración. Ser un buen estudiando, brillante, le había configurado un *ethos* superior, eso al menos manifiesta en su yo interior cuando va a su novia inferior. “El hecho de que Silvia y sus dos hermanos no hubiesen obtenido nunca, ni en bachillerato ni en sus carreras, calificaciones como las tuyas...” (p.37). En su imaginario hay un arquitecto singular, pues sus proyectos serían difíciles, costosos, admirables (p.37). Indican los especialistas que la invención, luego transformada en mentira, es un recurso para defenderse ante una situación personal compleja. Por eso Alfonso fantaseaba con sus creaciones arquitectónicas, impresas de una cierta megalomanía y populismo. El proyecto de casa en San Blas (cfr., p. 37) está impreso de tal ideas. Además el lector percibe a un personaje irreal, alejado de lo que es y de lo que le rodea; un tanto iluso. Por consiguiente, cuando Alfonso es exhortado por Silvia a desdecirse de la mentira dicha a su padre, el protago-

¹⁰⁵ Seguimos las aportaciones que hace a este respecto Otín del Castillo, J. M^a, “II: La detección de la mentira” en *Psicología criminal. Técnicas aplicadas de intervención e investigación policial*, Valladolid, Lex Nova, 2009, pp.98-101

nista entiende que “desdecirse es humillante” (p.37). Su ego no acepta semejante situación. En el fondo de su conciencia, Alfonso se siente “torpe”, menos valorado que su valoración social. Y esa torpeza es manifiesta en algo tan sencillo como que “no había sido capaz de sacar la carrera sin dificultades” (p.37). Aquí radica el mal de Alfonso. Esa es la causa eficiente de sus mentiras. Porque él, “nunca se había considerado mentiroso, no era un mentiroso”, sino que “le costaba más trabajo que a los demás llegar a ser el que era desde siempre” (p.36).

¿Cuál es la situación en que aparece la mentira? ¿Miedo al padre? ¿Temor a la imagen, parecer? ¿Una hombría que no tenía? Entendemos que a una potencial desaprobación por parte de su suegro. Alfonso miente con premeditación, con *intención* de hacerlo.

“Aquél domingo, a finales de junio, mientras esperaba con su suegro y los dos hermanos varones de Silvia el momento de pasar al comedor, su suegro –de pasada– le preguntó si ha había acabado la carrera. Silvia acababa de entrar para decirles que la paella estaba lista. Oyó su mentira” (p.34).

Goebbels advierte sobre la mentira repetida: “Una mentira repetida adecuadamente mil veces se convierte en una verdad”. Alfonso parece que es alumno de Goebbels, pues miente al padre, pero antes había mentido también a Silvia. “A Silvia le había dicho que le quedaban sólo dos y el proyecto” (p.34); al padre, tres y el proyecto, antes. Pero Alfonso, indica el narrador, había dicho sí cuando debía haber dicho no”. El lector percibe cómo Alfonso se va habituando a mentir, y cómo va configurando un *ethos*, un modo de ser, en el que la mentira es el común denominador. Como bien recuerda el profesor Aranguren, los “hábitos se engendran por repetición de actos y el modo ético de ser se adquiere por el hábito”¹⁰⁶.

Pombo pone en paralelo dos formas de *ser* y de *estar* en la vida muy diferentes, como casi siempre lo hace en su literatura, bien sea novelada, bien sea cuentística. Ante un hecho moral tan interesante como es no decir la verdad, mentir, las posturas y reacciones de los protagonistas del cuento son dispares. Ante el mal el ser humano reacciona de forma diversa. Alfonso, a la interrogación de su prometida a cerca de por qué ha mentido, contesta:

“–Por no entrar en detalles; ¡qué más da junio que septiembre? Está en el bote, niña” (p.35).

Schopenhauer indicaba a cerca de la mentira que “cuando nos malicemos que una persona, miente, finjámonos crédulos; de ese modo se envalentona, miente más y queda desenmascarada”. Esa situación es vivida por Al-

¹⁰⁶ Cfr., *Ética* (Alianza Universidad Textos), Madrid, Alianza, 1986, 135.

fonso ante Silvia. Una nueva mentira sale de la boca del mentiroso para después reconocer una evidencia, pero la disfraza con la dialéctica.

“[...] Me fastidiaba dar detalles, cojear a última hora, es como lesionarse justo los últimos minutos de un partido. Pensé que daba igual. Mejor dicho, pensé que era mejor” (p.35).

Primero Alfonso saca su complejo de inferioridad: “cojear a última hora”, no me aceptarán, tendré que dejar esta situación, familia tan beneficiosa para mí, y como no estamos preparados para que nos digan la verdad sobre nosotros mismos, no la aceptamos (Martínez Selva, 2005): soy un torpe y no merezco nada. En consecuencia, Alfonso había mentido para no “desfigurarse” (p.36). Ante esa situación, inventamos una realidad. Alfonso se hace una pequeña trampa mortal: “pensé que daba igual” mentir, para después manifestar su perversión moral: “Mejor dicho, pensé que era mejor” mentir. En este discurso dialéctico afloran esos intereses encubiertos de “ser igual que ellos”, padre y hermanos de Silvia.

Reacción muy distinta es la de Silvia, una persona un tanto ingenua, aunque más sincera, más abierta y más responsable que su prometido. Silvia “no tenía secretos, y Alfonso sí” (p.35). Para Silvia una mentira es algo serio y grave. “¿Cómo va a ser mejor decir una mentira?”(p.35), espeta a su prometido. Silvia no necesita recurrir a lo foráneo para ser ella. Por consiguiente, en su “decálogo particular” mentir es “la única falta mortal” (p.36) ¿Pecado mortal?

El comportamiento de Silvia es muy diferente al de Alfonso. Silvia quiere a su prometido; Alfonso no está tan claro. Por eso es clara y sincera con él (p.35). Para ella no es necesario recurrir a las mentiras, son innecesarias, más todavía en este caso: “Papá sabe de sobra que vas bien, le es igual que acabes en junio o en septiembre...” (p.35). El mensaje de Silvia es claro: le quiere, esa es su virtud; y como le quiere, Alfonso es lo importante para ella, y no el ser arquitecto. Eso da igual, “En cambio no da igual decir que es lo que no es” (p.35). Aquí Pombo recicla materiales de la novela *El metro de platino iridiado*. Silvia saca a la palestra literaria rasgos de la protagonista María de *El metro*....: amor, ternura, comprensión, cercanía, reconocimiento y también ignorancia de su pareja y desengaño al oír la mentira. María no se entiende sin la fe cristiana; Silvia, tampoco. La afirmación del amor cristiano es querer que el otro exista tal cual es. Eso hace María con los suyos, y eso hace Silvia con Alfonso. Por eso esa respuesta: “Eso da igual”.

Los lectores, por tanto, vemos en esta narración dos formas de ser y estar, *éthos*, muy diferentes. En una predomina el utilitarismo, el pragmatismo, lo externo; en la otra, el bien del otro por encima de las contingencias personales. Estas diferencias se manifestarán a lo largo de la novela. Alfon-

so desarrollará esa perversión, aumentándola, llegando hasta cierta patología moral. Silvia se contaminará de ese mal e irá modificando su carácter. Después de la gran mentira, Silvia ya experimenta en su ser la contaminación del mal. Cuando oye la mentira de Alfonso, “no le desmintió”, “guardó silencio” (p.34). Así la carita risueña y viva y su gracioso ceño fruncido, empiezan a transformarse; ahora seriedad, silencio, recogimiento. El mal ha infectado a la pareja, manifestado en las observaciones de reojo, los silencios, preocupaciones, la irritación y la insinceridad (p.36). Y Alfonso está en la deriva más aguda, pues piensa en su yo más profundo que “la veracidad puede volverse una adicción tan fuerte o más que la mentira” (p.36).

La vida de la pareja sigue adelante con la intención por parte de Silvia de erradicar la mentira de la vida de su prometido. Y Alfonso, por su parte, no; cada vez más se entrega a las dulces garras de la mentira. Las numerosas oportunidades que tiene para desdecirse las deja pasar, recurriendo a la muletilla: “El próximo día se lo digo...” (p.36). Lo que no ha cambiado es el veneno del mal que se va propagando en las dos vidas con toda su intensidad.

“La irritación había explotado como una bomba fétida descomponiendo su paseo su paseo solitario. La última exigencia de Silvia le hacía sentir se maltratado” (p.37).

Por otra parte, el pensamiento de Alfonso es una constante autojustificación, un autoengaño descarado y patológico. El pensamiento de Alfonso se va contaminando cada vez más. Pombo juega con dos planos en la conciencia de Alfonso: la verdad y la mentira.

“Todo esto es verdadero, tan verdadero como mi amor por Silvia. Mis inexactitudes, mis mentiras piadosas, mis elementales alteraciones de mi propia figura, son embellecedores, nada más: faltas o carencia o adherencias que se desintegrarán al integrarse en la integridad de la figura de nuestra felicidad” (p.38).

¿Qué es lo verdadero? La familia, Silvia, su presencia en ellos; también esas inexactitudes, las mentiras, las faltas. Estos hiatos en su forma de ser son “carencias”, falta de sustancia, en boca de Pombo. Sin embargo hay otra realidad que Alfonso no ve o no quiere ver. El amor por su novia no es tan verdadero como él supone, las mentiras no son piadosas como él cree, y las alteraciones de su propia figura influyen más de los él es consciente. Por tanto el autoengaño es manifiesto. Alfonso proyecta en el futuro su recuperación como todo adicto —“se desintegrarán al integrarse en la integridad— y no se da cuenta que se está convenciendo con otra mentira para acallar su conciencia. Schopenhauer indica que “[a]sí como nuestro cuerpo está envuelto en vestidos, así lo está en mentiras nuestro espíritu”. Y así lo está el espí-

ritu de Alfonso. Se va envolviendo en una serie de mentiras, que él mismo se las va creyendo. Y tal es así que empieza a sentir cierto bienestar, un regusto, con esta forma de actuar. “Aquel regusto correspondiente a la sensación de agilidad, fue como salir de España-Calpe lentamente, sin pagar, con una magnífica edición ilustrada de Monet debajo del chubasquero” (p.39).

Y llegó octubre y las asignaturas no son aprobadas y el proyecto presentado. Sin embargo hay un cambio entre esta situación y la anterior. En mayo y junio, Alfonso no miente a Silvia, ahora, en octubre, sí. Y el narrador informa a cerca del sentimiento del protagonista. Esta nueva mentira “era un coladero”. Pero con una característica: se podía volver a utilizar; se podía reciclar. El reciclaje pombiano no solo es recurrente en el cuentista, sino también en su personaje.

La trayectoria de los personajes es significativa. Alfonso se caracteriza por el hábito de mentir; la habituación a la mentira es manifiesta. Silvia por seguir creyendo y valorando a Alfonso. En este cuento se da un proceso de transformación a la manera de los personajes de *El Quijote*. Si Sancho se quijotiza y el iluso Quijote vuelva a la realidad más dura y cruda, sanchificación, en el cuento, Alfonso va configurando una doblez en su personalidad por la mentira. Silvia, por su parte, irá transformándose en una persona reservada.

En octubre Alfonso vuelve a mentir y Silvia vuelve a creer en él. Él había contado con la increencia de Silvia y la exigencia de una explicación; ella había contado con la aclaración y solución de ese comportamiento y no con el silencio. Entre junio y octubre hay una diferencia en el comportamiento de ambos, como bien indica el narrador.

“Había sin embargo una importante diferencia entre su mentira de junio y la de octubre: en junio Silvia hizo sin querer las veces de cómplice, porque sabía a una parte de la verdad al menos. Ahora Silvia estaba al otro lado, enfrente, engañada: la mentira, al colar, se había vuelto un territorio, unas luengas tierras” (p. 40).

La consecuencia más visible entre junio y octubre es la gravedad de la situación. Alfonso cada vez más va a la deriva. Y esa deriva se patentiza en una acción. La mentira se cobra la primera víctima: su propia pareja. Silvia se convierte en uno más de los engaños; está “engañada” (p.40). ¿Qué significa este paso aparentemente sencillo? Alfonso ha desterrado de su yo a Silvia. Creemos que sí; como también lo percibe así el crítico Weaver (2004). Alfonso ha convertido a Silvia “en víctima, desterrándola de su círculo íntimo” (p. 226). Luego, según esto, el mal, en su vertiente mentirosa, se cobra ya dos piezas: los propios protagonistas. La una desterrada del afecto, el otro empieza a sufrir los efectos de la mentira: el aislamiento.

Pombo recurre por un lado al paisaje urbano como símbolo muy significativo de estados emocionales, paisaje emocional. “El aire de octubre, por eso, le resultaba extraño” (p.40). ¿Se siente extraño, extrañado? Creemos que sí. Por otro, narra las sensaciones de los personajes. La mentira en la vida de Alfonso se ha convertido en algo parecido a “un pasillo que se cerraba al avanzar”, con unos efectos colaterales personales y sociales: “le aislaba provisionalmente de Silvia y de todos” (p.40). Alfonso experimenta sentimientos contradictorios, ambivalentes., siente en su más profundo yo “el aura nueva regocijada, secreta”, resultante de haber dicho a Silvia que era lo que no era” (p.40).

Los personajes pombianos sienten fascinación por la tensión entre el ser y el parecer ser. Alfonso entra en la galería de esos seres insustanciales caracterizados por esa mácula. Había dicho a Silvia que *era lo que no era*. También Jaime había dicho que era lo que no era (*P*), como Gonzalo Ortega (*DI*) y como don Gerardo en el cuento “El cambio” (*R*).

Pombo es un novelista y cuentista de “interiores” físicos y metafísicos. Los salones, las casonas son sus favoritas. Pero más todavía lo son las conciencias, empantanadas o inquietas, de sus héroes. Bien se le da cartografiar las conciencias de sus héroes y cuanto ocurre en esos interiores humanos. En esa conciencia alfonsina se sumerge el lector y ve los mecanismos utilizados para encubrir su cada vez más mendaz conducta. Para Alfonso *sa faire* es *pecata minuta*. Y llama la atención la dialéctica reflexiva que en su conciencia emplea para atenuar sus engaños. Así sus mentiras son “piadosas” (p.38), “insignificantes” (p.40) y “mínimas” (p.40). Montaigne advierte, a cerca de la mentira, que nos sentimos más “agriamente ofendidos cuando se nos reprocha ese vicio”. Alfonso así se siente, como en la advertencia montaigniana, cuando es advertido, por Silvia, de su conducta. Esta forma de pensamiento convierte a Alfonso en un personaje recalcitrante en el mal.

Alfonso, con esa manera de pensar, no solo no modifica su conducta sino que la agudiza. Y lo hace complicando más su vida y la situación en casa de su novia, añadiendo de una manera desmedida más mendacidades. Avisa que ya era arquitecto, y que ya tenía empleo en el estudio de un arquitecto (p.40). Sin embargo la realidad no era como había dicho Alfonso a Silvia, sino otra muy distinta. Una vez más hay una percepción de la realidad distorsionada y, como tal, modificada a ella.

La segunda parte del cuento (p.42ss) es más abierta. Ya no se centra exclusivamente en la casa de la familia de Silvia y en la pareja, sino que sale de ese *locus amoenus* y se va a otro lugar habitado por Antonia y su madre. Potenciales personajes económicos. La historia no se centra ya tanto en la relación Alfonso/Silvia, sino en una tercera interrelación entre Antonia, una mujer madura y Alfonso. Silvia, la prometida, pasa a un segundo plano. Pombo, desde ese segundo plano, hace notar el proceso de cambio que expe-

rimenta Silvia. Se va quijotizándo, por recurrir a Cervantes, fruto de las cada vez más complejas mentiras de su prometido. Alfonso miente sin descaro alguno y sin miramiento alguno, con el agravante, como indica Virgilio en la *Eneida*, ¿Cómo ponerse en guardia cuando se piensa una cosa y se dice otra? (V, 709). Alfonso es consciente de ese hiato en su yo, y actúa rápidamente. En concreto,

“Descubrió aquel otoño que su insignificante mentira requería –como los libros de Espasa-Calpe– un guardián de seguridad: tenía que vigilarse para no delatarse involuntariamente. Descubrió que su mínima mentira –quizá porque Silvia la creyó tan a pies juntillas– requería ahora toda una trama, un entretejimiento argumental por si las moscas” (p.40).

El impostor inventa numerosas autojustificaciones para desarrollar un plan. Silvia es convertida por Alfonso en objeto de uso y abuso para sus planes entre él y su padre, pues éste es un potencial ricachón, y un potencial trampolín para la fama por su gran talento para la arquitectura. Y las Campbells se presentan también en su vida como “un filón inagotable” (p.44). En el fondo de su conciencia, Alfonso recurre a las personas y se sirve de ellas como piezas de ajedrez cuya causa final es probatoria. Probarse y probar en los demás su superior capacidad. “Había mentido para no desfigurarse” (p.36).

Alfonso comienza a visitar a Antonia Campbell, una mujer diez años mayor que él, e inglesa, impartándole clases de ciencias. La relación que se establece entre los dos es asimétrica, como todas las relaciones eróticas pombianas. Y como en todas ellas hay un joven que es fascinado por un mayor que él. En este caso Alfonso, el joven, frente a Antonia, la adulta. Alfonso no se da cuenta de que los encantos de Antonia van enganchándole primero emocionalmente, después, en el vicio de mentir. Con Antonia, Alfonso hablaba de todo. Antonia escucha la argumentación de Alfonso; éste se siente bien, escuchado, requerido, reconocido, con esa postura. Por consiguiente “[e]ra agradable la curiosidad de Antonia por sus opiniones”. En ese nuevo lugar y relación, Alfonso se sentía cómodo, relajado; bien. Y, entre otros sentimientos, Antonia le hacía sentirse guapo, “en trance o en proceso de transformación” (p.45). Sin embargo Alfonso no percibe que está con una persona mayor, con más experiencia, con más madurez, más segura. Entre ella y Silvia hay una gran diferencia. La una es más niña, la otra más madura. Con Silvia la relación es simétrica, sin embargo, con Antonia, Alfonso sentía que era él el conductor de las veladas, pues respetaba el necesario “desnivel” entre quien enseña y quien aprende. Alfonso percibe a su alumna de una manera vulgar: “Ésta sabe lo que se le olvidó al diablo, se las arregla para llevar siempre la batuta haciendo que yo me crea el director de orquesta” (p.45). A pesar de todo, Alfonso encuentra en Antonia un “pero” agradable.

Con ella tenía una “agradable sensación de estar siendo probado, tentado, movilizado, desvelado, enriquecido, embellecido... todo en uno” (p.45).

Y mientras Alfonso siente esos retos con la fascinante Antonia, por su parte, Silvia va eclipsándose en el horizonte de la vida de Alfonso. Y la vida que es *mater et magistra* y pone cada cosa en su sitio, así se lo hace saber a la pareja. Por un lado a Alfonso mediante sus sentimientos. Un día, en el cine, antes de Navidad, Alfonso es traicionado por su estado y sentimientos.

“[...] en el patio de butacas de un cine de estreno, [Alfonso] cerró los ojos y apretó los puños. Sentía las convulsiones del diafragma como antes de vomitar. Estuvo a punto de levantarse de la butaca, logró dominarse. Se sintió harto de aquella película, aquél cine, harto de Silvia, sincera y sosa, sentada junto a él, igual que él. Sus conversaciones carecían de niveles... Pensaba en Antonia todo el tiempo” (p.46).

La ausente –Antonia– suplanta en el pensamiento a la presente –Silvia–. En la comparación en la conciencia entre una, sincera pero osa, y otra, más envolvente, la que pierde es Silvia. El enamoramiento de Silvia “se había puesto a un lado, entre las cosas consabidas” (p.46).

Y, por otro, a Silvia a través de los hechos: palabras, gestos, etc. Así se lo hace saber la una al otro.

“–No sé qué te pasa que estás ido –le dijo Silvia al salir del cine [a Alfonso] (p.46).

Alfonso va evolucionando en esta historia hacia lo patológico; cada vez más se va enredando en su propio engaño y haciéndose víctima de su inseguridad psicológica y social. La mentira va cobrando más perfil que la verdad. Silvia va perdiendo importancia en él y para él. Respecto a Silvia, ésta deriva hacia el camino de Alfonso: la mentira. Y en lo que toca a Antonia, ésta, en los encuentros diarios con el mendaz profesor, se las arregla para que hable de Silvia y de sus mentiras. Con ella se abre de par en par (p.49). Se ve los efectos que una persona madura tiene en la joven e inexperta personalidad alfonsina.

Tenemos una situación triangular muy propia de la narrativa pom-biana. Una simétrica: Alfonso/Silvia; otra asimétrica en intereses, psicología, rol, etc.: Alfonso/Antonia. Esta situación crea confusos sentimientos en la lábil psicología alfonsina. Iba a casarse con alguien que no compartía sus secretos, mientras que alguien que los compartía se quedaba fuera, en la periferia, en el secreto. Por muchas razones, la relación con Antonia era absoluta; sin embargo, la relación con Silvia, relativa, estaba condicionada por las mentiras (p.49). Por tanto, Alfonso tenía un “sentimiento extraño”. Y vivía la situación como “una nueva mentira o falsedad o falta de veracidad más consciente y profunda” (p.49).

La relación con una y otra quedó clara, le fue aclarada, una tarde. Alfonso y Silvia están casados. Alfonso va a casa de su alumna como habitualmente. Antonia, mujer madura, inteligente, astuta, con una clara identidad, con serenidad, pero con acierto y verdad, lo dejó claro, se lo clarifico cuando espetó al joven profesor:

“Te casas con ella para poder conservarme a mí como secreto y como imposible. Silvia es tu limitación, tu localidad. Yo soy un viaje, tu utopía. Además, conmigo, aun suponiendo que quisiera yo casarme y vivir contigo, te sentirías siempre en falso, como casado con tu madre”(p.50).

En la vida de Alfonso hay más de un secreto y muchas deudas. Por qué miente, a quién quiere de verdad y quién es en realidad. Hay muchas deudas en su vida. La mentira da lugar a un saldo deudor pesado.

Creemos que en este cuento Pombo echa mano de materiales novelescos publicados con anterioridad. Recicla. Y recicla materiales salidos de una novela publicada seis años antes que los cuentos: *El metro de platino iridiado* (1991). María, la protagonista de *El metro...* ha dejado su impronta de ser en Silvia. Martín, el esposo de María, en Alfonso y su compleja personalidad; en sus “actitudes” (Weaver)¹⁰⁷. Y Virginia, la desenfadada amiga de María que se lía con su marido, Martín, transfiere actitudes, formas de ser y de actuar a Antonia, de tal manera que está es una copia de la primera.

En la narrativa pombiana es común que un tú, un otro, se incorpore a la vida de otros con unos efectos, muchas veces, aleccionadores. Digo aleccionadores porque sirve como espejo a unos personajes anclados en una situación confusa. Y sirve como voz, pues da voz a unos sentimientos que nadie se atreve a mencionar. En la vida de Alfonso aparece Antonia, personaje que revoluciona la vida, revolucionada, de Alfonso. Ella es sincera, no miente, frente a Alfonso que lo hace; es un mentiroso. Ella se convierte en confidente de Alfonso, y esa confidencialidad hace a Alfonso abrirse más a ella, y cerrarse más a Silvia. Al hacerlo, “sintió que se cerraba paralelamente, a cal y canto, un lado de su relación con Silvia” (p.49). Para el crítico Weaver, Antonia es el personaje verdaderamente “malo”. Porque atrapa al mentiroso en su propia mentira; y porque la actitud de Antonia favorece la perpetuación de Alfonso en la mentira, en lugar de ayudar a erradicarla. Las mentiras dan lugar a un saldo deudor.

El final del cuento es aleccionador. Alfonso sigue en su postura mendaz. Ha demostrado a todos, así mismo, ser “superior” a todos. El engaño ha servido como “arma probatoria de su superior capacidad. ¿Es el mentiroso superior a otros que recurren a la verdad? El profesor M. Catalán, en su estudio *Antropología de la mentira* (2005) viene a apoyar tal hipótesis. Pues

¹⁰⁷ Cfr., 2003, p.227, nota 111.

indica que más allá de la consideración moral, “la capacidad de fingir supone una habilidad intelectual” (p.52). Según el profesor, en toda falsedad, reside una “elevada capacidad de reflexión tanto sobre el objeto como sobre sí mismo” (p.54), con el añadido de una dialéctica muy elevada, con gran poder de persuasión. Y cuando la falsedad ha de superar graves obstáculos:

“Una buena mentira precisa de fantasía, pensamiento analítico, capacidad combinatoria, planificación estratégica y una buena memoria. Todo un catálogo de habilidades avanzadas” (p.54)

Estos argumentos del profesor Catalán, Pombo los ha plasmado con claridad en el retrato que hace del joven Alfonso. Este está consiguiendo cuanto se proponía. Sin embargo, su deuda psicológica, la inseguridad, no la ve saldada.

En cuanto a Silvia, el cuento describe muy bien cómo va cambiando de forma de pensar, de actuar, ante alguien que quiere. La respuesta que da a Alfonso, después de haber sido cogido por mentiroso, es estremecedora. “Lo que yo crea da lo mismo. Supongo que a ti te da lo mismo (p.56). ¿Por qué mentiste, pregunta a Alfonso? La contestación de Silvia muestra el cambio que ha habido en su vida al inicio del cuento y al final. Las posturas éticas son diferentes entre Silvia y Alfonso, pero, al final, el parecer afecta a todos de igual manera. No es lo mismo ser que parecer.

“–Bueno, claro, mentí. No es agradable ni siquiera con tu padre parecer imbécil” (p. 56).

¿Qué ha pasado con la pareja? ¿Cómo ha afectado la mentira en sus vidas? ¿Es rentable mentir? Lo terrible de los dos es que la monotonía, como en otros cuentos de Pombo, ejemplo: “Las silenciosas tazas del desayuno” (*Relatos...*), ha acampado en sus vidas. Lo grave, que no ponen remedio. “Los dos hablaban y miraban la pantalla” (p.56). Cada uno sigue en su vida cotidiana en lo suyo y con lo suyo y con los suyos. El pensamiento de Silvia indica qué está ocurriendo en esas dos vidas.

“Para qué me ha dicho que eran clientas de la gestoría?... Da igual. Esto es todo y no significa nada. Le he dicho la verdad, que da lo mismo. Ahora da lo mismo. Todo seguirá lo mismo. Sólo que ya no puedo pensar seriamente en tener hijos o en hacer la cena ahora. Da lo mismo hacerla que no hacerla. No le quiero, y también eso da lo mismo. Quizá me quiera, quizá no... Supongo que nos apagaremos a la vez los dos, cada cual a un lado de la misma cama... Una profunda falta de respeto mutuo hará las veces de la paciencia y del conocimiento. El odio y el amor brotarán juntos, indiscerniblemente idénticos. Luego, nada... (p.57).

En este final de cuento tan quevedesco, “ayer, nada, mañana humo...” un tanto desolador, dos planos emergen en el pensamiento de Silvia: lo trivial y lo profundo. Esos planos están mezclados. Y lo grave es la equiparación, por la pérdida de significado cada uno, lo que hace que se igualen. Es lo mismo tener un hijo que hacer la cena; decir la verdad da igual... Incluso ella da igual.

¿Estamos preparados para que nos digan la verdad? No lo estamos, según hemos visto en los personajes del cuento, Alfonso y Silvia. Como también lo afirma Martínez Selva. La mentira forma parte de la vida cotidiana del ser humano. Incluso Kant llegó a indicar sobre la mentira que un mundo sin mentiras no podría estar habitado por seres humanos. Sin embargo, también es verdad que hay límites a la hora de mentir. Cuando se va más allá de lo que es aceptable, mentir se convierte en un problema serio. El cuento, por tanto, es una respuesta a estas preguntas que surgen ante la mentira, ante nuestra mentira, ante las mentiras de los otros.

El cuento termina con unas consecuencias inquietantes: Encubrimiento, salvación y amor, por una parte, rutina, desamor, odio, y hartazgo por otra. Silvia salva a su marido por amor, aspecto positivo y éticamente adecuado. Miente para proteger a su marido, una de las razones del por qué se miente, pero ¿salva su matrimonio? No; no lo salva. Silvia salva la imagen de su esposo, y la suya, si se quiere, pero no salva de la mentira a Alfonso, incluso ella tampoco se salve de ella. Silvia parece que hace suya la máxima de Sartre preferible perder a la persona que se ama. Para Silvia, Alfonso tiene un valor absoluto por encima de su circunstancia y realidad, realidad que no comparte, pero que acepta. Y desde esa postura, creemos que Silvia manifiesta una voluntad de no entrar en el mundo de su marido, irreal, para no volverse ella también irreal, aunque sólo sea desde su pasividad consciente. Tesis también defendida por el crítico Weaver (2003, 228). Las mentiras de Silvia son más proteccionistas y compasivas que otra cosa. Recordemos el aserto del cuentista en torno a estos cuentos y a la compasión: “En estos cuentos de ahora el autor jamás se encoje de hombros ante el destino de sus personajes. Siente por todos ellos una compasión...” (p.12). Silvia está invadida por esa compasión del autor y hasta si se quiere de lector. Invasión como el espíritu, la *ruah* (hebreo), invade a los personajes del Antiguo Testamento en su acción cotidiana y les ayuda a seguir adelante en sus menesteres como seres menesterosos.

Alfonso se ha visto que miente como defensa de su pobreza interior, de la fabulación con su vida, de su imagen y como protección psicológica ante los demás. También miente porque esa pobreza interior ha de compensarla con una imagen exterior fuerte, segura, aspecto que le refuerza la mentira. Miente para llamar la atención ante sí y ante los demás. Para mostrar y demostrar que es otro de lo que parece. Y finalmente para convertir, de al-

guna manera, su sueño en una realidad imaginada. El final es que la mentira ha llegado a ser gratificante por sí misma, algo que provoca placer.

Dejamos el mundo de la mendacidad, una de las caras del mal, y sus consecuencias allí donde se hace presente y volvemos a otra pieza del corpus *Cuentos reciclados*. Y lo hacemos con el cuento: “Alma mater”.

“Alma mater” está en el índice de los cuentos con el número cinco, sin embargo, nosotros lo ubicamos en este tercer apartado por su temática deudora. El nombre “Alma mater” hace referencia al mundo de la Universidad, a la nutrición espiritual como elemento de humanización. Sin embargo, dada la ambigüedad pombiana, cabría una segunda lectura. Una ampliación semántica lleva a los papás, en concreto, a la madre. Aquí Pombo jugaría con su etimología de “madre nutricia”. ¿Cómo se comporta esa madre nutricia con Elena? Se verá en el desarrollo del trabajo. Porque la primera parte se centra en las relaciones de la protagonista con sus padres. La segunda, es la universidad, el “alma máter”, la protagonista a través de la figura de un profesor: El Dr. Gutiérrez, la que están en la palestra. Por tanto, según el pensamiento, muy binario, de Pombo, “Alma mater” haría referencia a los dos estamentos o estructuras sociales. Sin embargo, estamos ante una provisional aproximación.

“Alma mater” es el relato más extenso de la colección: 28 páginas (64-92 pp.), de las cuales, veinte se dedican al mundo universitario. Junto con el relato “El atropello de don José López Maza”, el espacio de la narración es el *mundo docente*, donde adquiere una dimensión importante. El primer relato hace referencia al mundo universitario: la Universidad Complutense de Madrid; el segundo, “El atropello...”, a un Instituto de Bachillerato. El mundo de la enseñanza secundaria y superior, así, tal cual reciclada en la mente de Pombo, sale a la palestra literaria y de reflexión pombiana porque le preocupa. Y porque le preocupa, se ocupa de esos mundos y de sus avatares, ya no tanto en “lo que no aporta al desarrollo del individuo”, sino más bien, en la vertiente en que se denuncia “la mezquindad que florece en estas instituciones” (Weaver)¹⁰⁸. Y la figura denunciadora es el profesor Dr. Gutiérrez.

Pero “Alma mater” no solo hace referencia a la institución universitaria, sino también a otras instituciones importantes: la familia y la social, en crisis. La una representada, como hemos dicho por un profesor, la otra por los padres, y la tercera por su exnovio, Juanma. El cuento, a nuestro juicio, vendría a ser la narración de *un desengaño en la vida de una joven* universitaria al que tiene que hacer frente. Es decir, cómo una joven, Elena, va respondiendo a los avatares que van surgiendo en su vida de adulta, y cómo va respondiendo a cada uno, confrontado sentimientos tan fuertes como los pa-

¹⁰⁸ Cfr., 2003, p.215.

rentales, el erótico y los espirituales. En el fondo, un tema recurrente en la narrativa pombiana, cómo el ser humano va gestionando su destino.

El “Alma mater, de nuevo, Pombo recurre a viejos materiales, reciclando, para construir este fragmento. El Dr. Gutiérrez es heredero del hedonista tío Eduardo (“Tío Eduardo”, *R*), del filósofo y aprendiz escritor Martín (*MPI*), y emparentado con los personajes, el sibarita Leopoldo de la Cuesta (*CR*) y el profesor de filosofía natural, Juan Campos (*FMT*).

El argumento del cuento recae en una joven, Elena, y la forma en que tiene de saldar sus deudas existenciales con una serie de *estructuras* sociales de *acogida* (Duch)¹⁰⁹: la familia (“*codescendencia*”)¹¹⁰, la Universidad (“*co-trascendencia*”)¹¹¹, y la pareja, que bien podría entrar en la estructura de “*corresidencia*”¹¹². Pombo hace una ácida crítica a todo un mundo de la universidad española a través de la figura del profesor Dr. Gutiérrez. Los lugares de acción y de reacción de la narración son tres: la *domus* familiar de la protagonista, el *locus* académico donde la protagonista desarrolla su actividad académica, y ese *locus* no se sabe si *amoenus* o académico donde el profesor pretende seducir a la protagonista Elena. Una enseñanza ajena totalmente a la académica.

La primera parte del cuento se centra en Elena, la protagonista, su familia, la *estructura de codescendencia*, y su expareja, con la cual ha roto. Elena es una brillante estudiante de carrera, veintitrés años (p.65), como todos los personajes pombianos. Desde este común denominador, la brillantez de los personajes, nos preguntamos ¿Surge, acaso, en la vida de Pombo alguna deuda con su pasado discente? H. James trasfería en sus personajes los deseos reprimidos que no se atrevía a ejecutarlos en la realidad. Ellos los ejecutaban en las narraciones. Eran, por tanto, una catarsis espiritual. Ahora, y en relación con Pombo, ¿podemos afirmar lo mismo con su mundo académico? Nos inclinamos a pensar que sí. Hay alguna que otra deuda y trata de pagarla a través de sus personajes.

La existencia de Elena, a sus veintitrés años, está marcada, por una parte, por una sensación de irrealidad, por otra, por la culpa; una fuerte y dañina culpabilidad cuya morfología es la impostura. Esta situación, este

¹⁰⁹ Cfr., *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*, Madrid, Editorial Trotta, 2002, pp. 13ss. A partir de ahora aparecerá el año y la página (2002, p.13).

¹¹⁰ “[...] como primera estructura de acogida posee una importancia incomparable en relación con las otras dos, ya que es la que permite la primera y, casi siempre, decisiva instalación de los individuos y grupos sociales en el espacio y el tiempo, que siempre es su espacio y su tiempo. Desde siempre, en todas las culturas, la familia, sea cual sea el modelo familiar que impere en cada caso concreto, ha constituido la célula social y cultural más significativa, porque en ella y a través de ella han tenido lugar las transmisiones más influyentes, persistentes y eficaces para la existencia humana [...] Constituye el < lugar natural > de la *lengua materna*, la cual, como tan bien lo pusieron de manifiesto en el siglo XIX Herder y Humboldt, ha sido el gran mecanismo que ha permitido que los individuos, desde su primera infancia, fueran capaces de ir tomando posesión del mundo de manera cordial y armónica” Ibid., o.c., p. 21.

¹¹¹ Ibid., o.c., p. 30.

¹¹² Ibid., o.c., p. 23.

mal, se debe a la pasividad de dejar que las cosas le sucedan. Elena es una persona inteligente, reflexiva, brillante, pero tremendamente pasiva. En esta situación, la protagonista, en este momento de la narración, sería igual a otros personajes del primer corpus cuentístico, en donde las situaciones superaban a los personajes. ¿Cuál es la situación que vive Elena, que no logra hacer frente, y que le genera sentimientos ambivalentes?¹¹³.

En primer lugar la familia. El seno familiar de Elena refleja una familia tradicional, nuclear, de ideas conservadoras, allá por los años ochenta. Esas ideas son manifiestas en el pensamiento de Elena. “Un hijo no es lo mismo que una hija, no es igual”, “Yo era la hija aquí” (p.71). El padre pasivo, apenas habla, su única actividad es ver la televisión o escuchar la radio y fumar Ducados. La madre dominante y posesiva; neurótica, tal vez, no come y se encierra en sí misma, haciéndolo a la vez en su habitación. De carácter muy acusado. Elena recuerda “los gritos y las riñas de su madre cada vez que dejaba su hermano la leche a calentar y se saliera”. Pero no lo hacía hacia él, sino sin destinatario. Y aquello, indica el narrador, creaba en Elena “desasosiego” (p.73). El miedo acostumbró a Elena a ser pulcra y cuidadosa tanto en casa como en lo personal, por contraste con su hermano, más tolerado. El discurso que utiliza su madre tan impersonal, como antaño, con su hija es dañino y culpabilizador:

“¿Qué hacéis gastando luz, las cuentas quien las paga, quién las mira, es mía esta casa, es mía la luz, qué miras! Es mío lo que comes, o es que crees que tú no gastas, para que lo sepas, más que nadie, has roto todo [...] como una bruja vas vestida, como una vieja, sin recoger los pelos esos, sólo quieres calle, calle, calle, calada de agua vuelves, no piensas más que en ti, como no duermes, gastas luz, la luz es mía, voy a cortar los cables y los plomos...” (p.-72).

En evidente en el fragmento anterior la amargura, incompreensión, distancia, frialdad, incomunicación, aspecto de una personalidad tal vez enferma, pero no por ello, sin dejar de ver la realidad. Esta madre anónima, con un discurso tan impersonal, es análoga en el carácter a doña María en la novela *El parecido*. Persona fría y distante, amargada y corrosiva, y con clara propensión a crear conciencias culpables. En la historia de su vida que Elena narra a su profesor de Filosofía de la Religión, es visible el azote de la culpa generado por su madre. En un momento concreto de la conversación entre profesor y alumna, ésta recuerda el discurso tan agresivo de su madre. Primero la llama lesbiana:

¹¹³ “Era un sentimiento sin codificar que intercambiaba velozmente en la conciencia de Elena la irritación, la ternura, la melancolía, la nostalgia, el sentimiento de culpabilidad. Lo último, la culpa, la inculcación, recién inoculada (o no tan reciente, pensó Elena), era una totalidad emocional que se repetía más o menos lo mismo cada noche, un abatimiento familiar cuyas turbulencias, cuyos lados podían enumerarse...”, p.68.

“A ti lo que te pasa, Elena, ¿sabes qué es?: que te hace falta un hombre y no te da la gana reconocerlo. Os volvéis todas machorras con estudiar tanto y creer a alguien. ¡Vete a un baile, vete a cualquier sitio, liga! El otro día te miraba mirando la tele fijamente. Pensaba: Fíjate qué pinta tiene de lesbiana, las bolleras así son, intensas como tú. Se sientan y se esclafan a mirar la tele la santa tarde entera como chicos, porque te crees que estás en tu derecho” (p. 80).

Elena es denunciada como persona pasiva, como persona engreída, altanera, dependiente y encerrada en sí misma. La madre vendría a decirle que estaba ensimismada. ¿Hay cierta dependencia de la hija hacia la madre a pesar del discurso tan destructivo? Parece que sí.

La madre no solo la llama bollera, sino que también le invita a ir por otro camino, amén de culpabilizarla. Elena se siente con la obligación de redimir a la cautiva madre, y aparecer como una sacrificada. Sin embargo, su madre se lo deja muy claro al convertirse en esa voz de conciencia que dice todo con mucha claridad. Y dice en primero lugar:

“Como con los hombres no te entiendes, porque no te entiendes, eso está visto... ¿Por qué no coges y te vas a un piso? Alguna habrá que tenga un piso y que le guste cómo eres...” (p.80).

En segundo lugar. Claridad y realidad en su situación para no engañar a nadie, incluso a ella misma. No hay que confundir caridad con egoísmo y miedo a no afrontar una situación personal.

“Creas que estoy loca porque estoy diciendo lo que pienso sin tapujos. Qué más quisieras tú que poder contar con eso, como está mi madre loca y naturalmente tengo que cuidarla no puedo hacer absolutamente nada más. Soy una santa sacrificada a cuidar la madre loca, qué más quisieras tú” (pp.80-81).

Y en tercer lugar. Denuncia la falta de acción, y la mucha pasividad que tiene, pretexto para no enfrentarse con la rica vida de la calle.

“[Yo] me cambiaba de traje por las tarde ... a ti no se te ocurre nada alegre. Creas que cumples con poner cara de bruta y pasarte el día viendo los programas, me deprime verte, no te pareces a mí en nada, sin alegría de vivir, sin ganas de salir y entrar, de salir con unos y con otros, ¿Qué es lo que te gusta? Dime una sola cosa, sólo una... ¿lo ves? ¡Incapaz eres de decirme ni una, porque todo te da igual!...” (p.81).

Elena aguanta estoicamente semejantes perorata de verdades. ¿Por qué la aguanta? La respuesta a esta y otras preguntas la encuentra el lector en la confesión de Elena a su profesor por esa hambre de madre que sale de las entrañas de Elena. El ninguneo ante su hermano tolerado, ahora el des-

precio de su madre por lo que ve, hacen de Elena una persona con claro anhelo de cariño, de ternura de madre, de arropamiento.

“[...] me obstiné [indica Elena] en seguir, me había obstinado en pasar en casa más tiempo que nunca estas navidades, dejándome agredir, creyendo que dejándome agredir volvería mi madre a ser la misma que...” (p.81).

De la lectura de este fragmento, y de otros, surge alguna que otra pregunta. ¿Acaso Pombo tiene hambre de madre? ¿Hay en su conciencia de hijo un hiato ente él y su madre? En la novela *El parecido* es visible esa necesidad de afecto, calor y amor de madre, por parte de Jaime, el hijo rebelde. La muerte de este hace preguntarse a la madre si había querido a su hijo. En otra de las novelas del ciclo insustancial, *El héroe de las mansardas* ... también aparece un niño, Kus-Kús, hambriento de ternura materna, errabundo por los pasillos de la gran casona de Mansard de amor que no logra encontrar ni en la pretendida seducción de Manolo, ni en la traicionado afecto con su tía Eugenia. Y Pancho en *El hijo adoptivo* también echa de menos a su madre. Aquí, Elena busca ese calor y amor en la pura y dura agresión, amén de la culpa. A nuestro juicio, en la conciencia de Pombo sí hay una cierta nostalgia de amor de madre que trata de curar su ausencia por medio de la narración, como H. James.

Por tanto, a juicio de Elena, los dos papás son “un saldo, una cuenta sin saldar” (p.69). ¿Qué saldo? El tiempo gasta y desgasta a las personas y las relaciones; el tiempo lleva a la incomunicación. En casa de la protagonista ese desgaste es notable; más todavía, la incomunicación. Su madre iba y venía por el piso “evitando coincidir con su marido” (p.73). La casa, sus componentes están inmersos en una parálisis visible. La descripción monótona, lineal, repetitiva... está indicando cómo es la vida de cada uno de los ocupantes de la casa.

“La oyeron entrar en el cuarto de baño, tirar de la cadena, abrir los grifos, salir del baño, abrir la puerta de su dormitorio. La oyeron entrar dentro, encender las luces y salir al pasillo. Su padre permanecía inmóvil... Se sintió rara Elena, fuera de sitio en ese instante...” (pp.71-72).

Pombo hace presente la monotonía, la pasividad y la horizontalidad de una vida de pareja gastada, acomodada, sin fuerza ni pasión, como antes lo hizo en otro cuento, “Las silenciosas tazas del desayuno” (*R*). La misma monotonía, hastío, repulsión... Esa fuerza centrípeta atrapa a Elena como atrapa a los padres.

El segundo aspecto relacionado con esos sentimientos ambivalentes es Juanma, la expareja de Elena. Y para que el lector entienda esa relación, Pombo ha recurrido a la alegoría de una pecera (= casa). Ésta es una repre-

sentación de su pasado, con galán y todo; con ganadores y perdedores. Una arcadia, tanque, llena de agua, luz y de peces de colores. Un lugar ideal lleno de vida y de color, hasta que entra en acción el foráneo, un *Astronotus ocellatus*, que cambió ese *felix locus* en *locus horribilis*. Oscar, así es llamado el intruso pez por Juanma y Elena, se comió los otros peces de la pecera regados por papá. Ese evento piscícola es símbolo de cuanto iba a ocurrir en la vida y emociones de Elena. Oscar lo llenaba todo, por consiguiente no podía que otros ocuparan el lugar que le corresponde. Lo mismo Juanma. Como era mucho Juanma no deseaba que ese corazón estuviera colonizado por alguien que no fuera él. Juanma era muy exclusiva, como Oscar, tanto que excluía a todo aquél que no entra en sus propósitos y aspiraciones. Oscar era un claro “reflejo involuntario de la inocente exclusividad que Juanma requería” (p.66). Pombo saca a la palestra, una vez más, ese fina y elegante ironía unida al humor. El léxico lo indica todo: “involuntaria”, “inocente”. Es decir, una acción no pensada (inteligencia), no querida (voluntad), no elegida (libertad); una situación muy pueril. Sin embargo, bajo esa pintura candorosa, inocente, de adolescente se dibuja una actitud malvada preocupante. El narrador aclara esa situación tan niña y tan inocente con humor, pero con cierto sarcasmo cuando hace referencia a la acción de Juanma.

“Oscar era un caníbal inocente, reflejo involuntario de la inocente exclusividad que Juanma requería. No lo dijo, porque Juanma lo hubiera tomado muy a mal, pero, sin embargo, pensarlo, lo pensó, con todo lujo de detalles: aceptando el nuevo pez sentenciaba a muerte a sus viejos pececillos” (p.66).

Pombo, como buen fenomenólogo no solo de la conciencia, sino también del acto moral, dibuja a la perfección y disecciona, a la vez, las entrañas de ese yo humano en su hacer y su decir, muchas veces en contradicción. Y en esto fragmento hace una fotografía de una mala persona, de un mal hacer. Pombo desglosa la acción de Juanma en dos planos: el plano externo, presentado bajo una aparente psicología muy sensible: delicado, frágil; “lo hubiera tomado muy a mal”. Por otro, el plano interno, espiritual, donde deja bien claro *el ser* de Juanma, un ser con pocos escrúpulos y con una intención muy precisa. “[P]ensarlo, lo pensó, con todo lujo de detalles...”. Persona calculadora, con un ego muy fuerte, con ansias de reconocimiento, y con un yo muy débil. Amén de poco o nada claro. “No lo dijo”. Como bien apunta el narrador, en el avance (prolepsis) psicológico que hace de Juanma en la p.66 se ve confirmado la manera de ser de Juanma, dibujada unas líneas después (p.67). Esquema binario de pensamiento excluyente, mordacidad y prosaísmo, doblez, claro complejo de inferioridad.

“Era Oscar o nada, era Juanma o nadie. “Es el destino”, comentó simplemente Juanma al día siguiente. Y esa frase, ese tono de voz y ese hablar a Elena

repentinamente de perfil, sin mirarla, sin rozarla, sin volver a sonreír, fue un ensayo –desde luego involuntario– del seísmo que llegó meses después” (p.67).

Con este retrato de Juanma, Pombo pinta una vez más el ser de las personas. Las carencias personales, la falta de sustancia, llevan a hacer daño a las personas y a la propia persona cuando no es consciente de lo que es y de lo que hace. Dibuja también esa constante presente en toda la narración: una cosa es la causa formal, el fenómeno que se percibe desde afuera, y otra, la causa eficiente, la verdad de uno en su yo más profundo, aspecto no percibido desde fuera.

La vida, la familia y el hogar de Elena eran como esa Arcadia feliz antes de que llegara Oscar, Juanma, el pez transformador del lugar. Por ejemplo, Elena y su madre fregaban juntas toda una repisa de cristalería, una vez al mes, “cuando las cosas aún marchaban bien” (p.70). Pero la pecera también es símbolo de un mundo cerrado en que vivían toda la familia y que trastocó la aparición del otro. Oscar fue un regalo de dos caras, advierte el narrador. Una “buena”, el regalo en sí mismo como objeto y símbolo de un aparente cariño. Otra, menos buena, “el pez de Juanma forzosamente excluía a todos los demás” que Elena ya tenía (p.66).

¿Qué enseña Pombo? En este caso que la inclusión en un ámbito concreto como puede ser la familiar de otro, puede modificar las relaciones cuando no hay una consistencia de vínculos personales y comunitarios.

La segunda parte del cuento (pp.72-92), larga, veinte páginas, está focalizada en la Universidad. Y sus protagonistas son Elena, alumna de doctorado, y un profesor, la institución, el Dr. Gutiérrez. En esas veintidós páginas Pombo desarrolla la experiencia de un alumno en una institución que debería ser ejemplar, y no lo es. En ella parecen esos vicios que llevan a degradar a la Institución, a la persona, y al alumno. Pombo elige muy bien, nada es ajeno a la pericia del cuentista, los estudios: Filosofía, y dentro de ella, una asignatura muy significativa: Filosofía de la Religión. Otro aspecto nada ajeno al gusto de Pombo.

Dos características describen a los dos protagonistas de la segunda parte. Elena es una buena estudiante: “todas las asignaturas sobresalientes o matrículas y en junio” (p.76). Una buena estudiante postgraduada que cree “que la contemplación de la verdad –o, si se terciara, del error– es la más alta actividad humana” (p.75). El lector tiene ante sí un personaje platónico. En el otro lado está su profesor, un filósofo, historiador y poeta, pragmático, que suscita interés y admiración entre sus alumnos, en especial en Elena, pero no en su conciencia; en ella hay dudas. Elena, dada a la contemplación y a la especulación, como filósofa, se pregunta: ¿Es lo que parece Gutiérrez? ¿Es realmente el Dr. Gutiérrez una persona demasiado gris para ser humano? (p.76).

El planteamiento filosófico, reflexivo, en la narrativa del filósofo Pombo es patente (Ródenas de Moya, 2007). La realidad que percibimos, ¿es tal cual la percibimos o hay otra dimensión, diferente a lo percibido? Pombo plantea algo más que una mera percepción. Plantea una inquietud ontológica. Pombo, a través del pensamiento especulador de Elena, plantea que hay algo más. Plantea, sobre todo, cómo cada ser humano negocia esa realidad que le rodea, como la aprehende, la interpreta y la modifica a su manera por una serie de intereses. Pero todo ello, aprehensión y dación de sentido ocurren en la conciencia individual (Ródenas de Moya)¹¹⁴. En la línea de pensamiento pombiano, hay diferencia entre lo percibido, la realidad, y la otra dimensión, la no percibida. Y esa realidad no percibida es la importante para Pombo, la cual trata de llevar a la literatura.

Sin embargo, Elena, realidad percibida tal cual es, para el profesor, es una más de la lista, hasta que su sonrisa le llama su atención. En el plano de la más real realidad no hay nada más que un profesor que explica filosofía de las religiones, y una alumna que contempla en primera fila a un profesor de filosofía de las religiones, cuya finalidad era profundizar a cerca de “los nombres de Dios en las tres religiones del Libro” (p.76).

En la narración de “Alma mater”, la Institución académica está representada y simbolizada por el Dr. Gutiérrez, profesor de Filosofía de la Religión. Es decir, dos disciplinas importantes en la historia del hombre, por cuanto una, desde la inmanencia, pregunta sobre el ser de las cosas, la otra, sobre la trascendencia, pone en contacto al ser humano con lo sagrado. Y presenta a un personaje un tanto desvalorizado. Pombo vendría a representar a través de Gutiérrez al hombre postmoderno, caracterizado por una escasa interioridad, una insuficiente vida interior, amén de un marcado subjetivismo.

Hemos dicho que Pombo se interesa por la otra dimensión de la realidad percibida. Pombo entiende que hay otro plano más importante que la mera percepción: Aquello que ocurre en la conciencia sin que se pueda percibir. Es el plano del nómeno. A él se llega por medio de la intuición, o también, por medio de la incursión en la conciencia de uno de los agonistas de la narración, bien el narrador, bien un personaje, por medio de los cuales, el lector no solo sabe qué ocurre en la narración, sino también sabe qué ocurre en la conciencia de cada uno. En ese plano ocurren fenómenos importantes. En él pasa algo más que una simple explicación académica. El narrador omnisciente, desde los ojos (yo profundo) de Elena, hace una caricatura del profesor Gutiérrez un tanto valleinclanesca. La figura “daba risa” ¿payaso? Era de color “gris-ratón”, además de “delgadito”, “pulcro”, y “muy preciso”. Para Elena, ese varón, a pesar de ser su profesor, es visto como un muñeco. Pero,

¹¹⁴ Ródenas de Moya, D., “Ademanos ante el espejo: La reflexividad en la narrativa de Álvaro Pombo”, en *Cuadernos de narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2007, p.68, monográfico: “Álvaro Pombo”.

sobre todo, era como un “profesor de carne y hueso a quien se da cuerda por la espalda, veinte vueltas justas en el sentido de las agujas del reloj, y durante la hora entera de su clase habla sin parar” (p.76). Como un muñeco de guiñol del teatro de marionetas que pende de un hilo y depende de una voz externa, así también es el profesor.

Elena es impactada¹¹⁵ por la figura, gris-ratón, del profesor. Tanto que en vez de seguir las explicaciones del curioso profesor acerca de Hegel y Heidegger, los grandes del ser y del Espíritu, ella se dedica no a contemplar la verdad sobre el ser y la vida, como la más alta actividad humana, sino a contemplar la realidad más real que tiene delante, un profesor gris-ratón, desde la perspectiva personal y estética. Elena responde al esquema ya manido de Pombo del joven seducido por el mayor, sea en la línea heterosexual, como aquí, sea en la línea homosexual, como en otras narraciones. En el pensamiento especulativo de Elena:

“La cuestión está en saber [...] si el Dr. Gutiérrez es elegante en chiquitín, o sólo ratonil en elegante, porque puede que no sea ratonil, puede que simplemente sea de tamaño medio y huesecitos frágiles de niña” (p.77).

Para Elena, su profesor no es lo que parece. Ese verbo: “puede que” es un tanto significativo. En esa situación existencial, Elena barrunta una inadecuación entre la realidad, lo percibido, y la otra dimensión, lo no percibido, real también. El caso es que no pasa desapercibido a la curiosidad de Elena el Dr. Gutiérrez. En este caso, el del Dr. Gutiérrez, varón, el vaticinio de la madre de Elena acusándola de lesbiana es equivocado. Sí hay un hombre que suscite curiosidad a Elena: El Dr. Gutiérrez. Y no solo desde la perspectiva intelectual, sino también sexual. Elena por primera vez “no podía tomar apuntes ni entender de qué se hablaba” (p.76). Su inconsciente no le dejaba estar en el foco de atención: la explicación académica. Su foco de atención se centraba en el varón Gutiérrez. Percibiendo que no hay correlación entre la exterioridad y la interioridad. ¿Por qué se pregunta Elena?

Lo externo, el fenómeno, choca con el interés y la curiosidad de Elena. Esa duda (απορία) cartesiana se verá respondida cuando descubra de verdad, en la realidad verdadera, no la clase sino la vida cotidiana, quién es y cómo se comporta su profesor. Y verá que en vez de enseñar *a ser*, a especular sobre la realidad, además de hacer lo *del ser*, a través de los grandes valores y pensamientos de los grandes filósofos, emerge su ser más real, sus mediocridades, su menesterosidad, su no ubicación en el mundo, a pesar de

¹¹⁵ “[...] era la primera vez, aquella mañana era la primera vez en cinco años, en los veinticuatro años que acababa de cumplir, que Elena no podía ni tomar apuntes ni entender de qué se hablaba. Era la primera vez que Elena desatendía los conceptos para perderse, solitaria, dando la espalda al resto de la clase [...] en la contemplación de la figura, gris-ratón, de un profesor de filosofía de las religiones”, en Pombo, A., *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997, p.76.

ser lo que es. Elena descubre, por tanto, la inadecuación en el ser humano. El Dr. Gutiérrez enseña a Elena *a no ser* a través de los *vicios* como la impostura y la lujuria. Si Juanma había sido un devorador y deconstructor de su entorno, de su ser, ahora, ante el Dr. Gutiérrez se encontraba con otro, parecido, en otros niveles, pero igual. La verdadera verdad con que se iba encontrando Elena era esa: los papás, Juanma, y ahora Gutiérrez.

¿Y cuál es la verdad con que se encuentra Elena? Y otra vez aparece en la narración el *ser* frente al *parecer*. El Dr. Gutiérrez se presenta ante los alumnos como escritor, filósofo e historiador; como una persona brillante en el gran teatro del mundo (universidad). Tal percepción es refrendada por la voz de su alumna (símbolo de ese mundo universitario): “Eres más que un escritor, yo creo, un poeta es más que un escritor y tú eres un poeta...” (p.79). Es notable en esta expresión de Elena la autorreferencialidad del cuentista. Sin embargo, en la intimidad, en la tramoya de ese mismo teatro, donde no hay nadie, sólo el yo frente al yo o todo más ante un tú, aparece *lo que es* al natural: un ser infeliz, como otros muchos, como Elena misma. “[N]o puedo ser feliz porque no puedo completar ningún proyecto, sólo tengo deseos” (p.83). Un ser que sentía una disfunción entre lo que veía y lo que deseaba: que los “demás no le hacía justicia por más que le admiraran” (p.80).

Elena, mujer reflexiva y especulativa, barrunta algo de ese hiato en la vida personal de su profesor en la conversación. Por eso, en un momento concreto de la narración (p.82), el narrador omnisciente avisa al lector de algo que está ocurriendo en la conciencia de Elena: “El subterráneo río de la sensatez de Elena le susurraba que todo era un camelo” (p. 82). La verdad, la unicidad, están adulteradas. En la postura del Dr. Gutiérrez hay impostura y engaño; hay, por tanto, mentira. Hay intención de presentar algo como verdadero y real cuando no lo es, con el fin de conseguir algo que de otra forma no podría conseguirse. Luego hay cierta malicia en la actitud del profesor. Sin embargo, Elena, y a pesar de todo, es tal el efecto que provoca el Dr. Gutiérrez en ella que no renuncia a él. Su interés va más allá de cuanto percibe. Esa presencia diminuta seduce a Elena. Esa locución tan perfecta, con subordinación, encandila a la joven y, en el fondo, inexperta alumna. El ratonil profesor es más maduro en las tablas de la seducción que Elena. En consecuencia, Elena se ve en los brazos abiertos, sin darse cuenta, del profesor. Se “encontró en el relato de su vida” (p.80). Situación que aprovecha el pequeño profesor, gris-ratón, para llevar adelante su plan: “[...] se proponía enseñar algo” (p.82). ¿Qué? Elena busca a través de la dialéctica saber si hay correlación entre la talla física, la estética externa, y la talla interna, y la belleza interior. Y la joven alumna se encuentra con algo tan real como la misma vida: “Gutiérrez se había abierto la bragueta” (p.89).

Pombo lleva a la palestra literaria de la narración el acto ético-moral de Gutiérrez y de Elena. El razonamiento de uno, profesor y filósofo, y de otra, alumna, doctoranda, son muy diferentes. Las causas finales difieren. ¿Qué razones motivan a uno y a otra a juntarse?

Por una parte está Elena, que parte de una premisa: “¿Era realmente el Dr. Gutiérrez una persona demasiado gris para ser humana?” (p.76). Por otra está la del profesor. ¿Le hacen justicia los alumnos a pesar de la admiración que le tienen? (p.80). Junto a la premisa del color y de la humanidad del profesor, Elena es movida por algo más: la curiosidad provocada por la imagen emanada del profesor. Tanto es así que hace lo posible para que el Dr. Gutiérrez reclame su atención y le reciba en privado. En el piso del profesor, convertido en un *locus amoenus*, van apareciendo los deseos y los intereses de ambos. Elena profiere *falsos* halagos para provocar un efecto. “[E]res poeta y filósofo a la vez, la persona más importante que he conocido, no sólo yo, también para los otros, eres mucho más que un profesor...” (p.82). ¿Es un experimento especulativo de mera curiosidad? ¿Es una respuesta inconfesada de Elena ante alguien que le gusta?

Elena barrunta en el profesor cierta queja injustificada, como una careta interesada, aspecto que le pone en expectación. Ella piensa si acaso hay *verdad* en esa actitud, aspecto tan importante para ella, o, por el contrario, sólo *fingimiento* (una de las caras de la *mentira*) con la finalidad de que la alumna se incline por “consolarle”. ¿Hay en la actitud de Gutiérrez, bajo esa máscara de pobreza, algo anómalo, algo ajeno a las clases? Si, la hay. Elena se enfrenta ante otro impostor y saqueador, como Oscar (Juanma).

En esa tesitura de interrogantes, dudas, intenciones, propósitos y falsas actitudes, Pombo destaca la postura de cada uno de los protagonistas en la situación. Y lo hace, como solo lo sabe hacer él, fijándose en la interioridad. Elena es movida por el bien hacer; ella supone el bien. La candidez de Elena es manifiesta en el razonamiento que tiene a cerca del Dr. Da por supuesto que todo el mundo actúa con buena voluntad. “Un profesor siempre es benefactor: ¿Quién ha creído alguna vez de joven que en principio un profesor no es un benefactor profesional?” (p.82). Tenía que ser forzosamente bueno para ella estar con su profesor. Incluso en su planteamiento axiomático, Elena, muy platónica, se inclina por la bondad: “Todo esto es forzosamente verdadero. Gutiérrez necesita hablar con alguien, hablar conmigo...” (p.83). Elena se percibe desde su interior como una persona salvadora, reparadora del mal. La cara del otro, que diría Búber, cuestiona, interroga a Elena.

Sin embargo, al otro, al Dr. Gutiérrez, le mueven razones menos éticas, más prosaicas: la seducción. En su malicioso plan, no le importa fingir, adulando, “tú invitas a la confidencia, Elena” (p.83), para conseguir su propósito. “Me gustaría verte tus pechos, tan pequeños, tan blancos, tan firmes”

(p.87). El profesor es un voyerista; sufre una de las patologías de la sexualidad. La figura del otro excita al verdugo sin llegar al fin sexual. Elena entra en ese juego en contra del sentimiento de que no debía hacerlo (p.87). Pero lo hace.

Elena es invadida por sentimientos contradictorios ante la figura patética de su profesor. Por un lado siente “cierta sensación de bienestar, un deseo de hacer” lo mandado por su profesor. Siente también que es invadida por una sensación de “sumisión”, de “dulzura de ser la esclava del señor”. Y Pombo pone un toque de humor religioso a la situación. “Hágase en mi según lo que quiera”. La escena de la Anunciación (Lc 2,38) es traducida y adaptada a la situación narrativa del cuento, por el cuentista en versión pombiana. En vez de “hágase en mi según *tu palabra*”, Pombo la traduce a “hágase en mi según *lo que quiera*”¹¹⁶. Pombo lo hace así para subrayar una vez más la pasividad de la alumna. La pasividad de Elena (*laissez faire*), denunciada por su madre líneas antes, aparece en esta situación en que requiere respuestas más contundentes. Por eso el narrador omnisciente matiza: “la sumisión era la otra cara de la ternura que sintió [Elena] hacia Gutiérrez” (p.88). Ésta sigue considerando a su profesor bueno, “bienintencionado” y “benefactor”, porque le escucha en su menesterosidad, esa necesidad tan grande que tiene Elena. Entiende que es un profesor que hace caso a sus alumnos con la causa final de que “nazcan a la luz socrática”, “no se acomoden en sus perezosos pensamientos”, y progresen en ese camino de la autonomía. De la heteronomía a la autonomía.

Sin embargo, muchas veces, las personas no son lo que aparentan; no somos tal cual aparecemos en el teatro del mundo ante los ojos de los demás. Y en este caso, Elena se encuentra con lo barruntado. Su sospecha se confirma. Ella no es lo que parece; Gutiérrez tampoco. La situación con su profesor, experimento en un principio, se va tornando en sentimiento erótico. Tal es así que Elena piensa que “tener con él una relación de cualquier clase [sería] enriquecedor[a]” (p.83). Y la situación con su profesor se va tornando en rara. Elena está dispuesta a contemplar la verdad, con sus razonamientos especulativos, ahora, emocionales, más que reales, pero no llega a ver la realidad que le rodea. Cosa muy distinta Gutiérrez. La causa final del profesor no es estética, no es moral, sino instrumental. Ella se convierte en objeto de contemplación, en ese objeto de deseo por parte de su profesor. Éste es va jugando bien las cartas en esta partida, y lo deja bien claro a Elena: “Cuando la sexualidad no es reproductora, todos sus otros fines funcionan a la vez, como si valieran igual” (p.88). Elena va cediendo lentamente bajo una seducción que le provoca sentimientos ambivalentes. Gutiérrez va descubriendo a Elena su verdadera intención y la realidad de su vida.

¹¹⁶ El subrayado y la letra en cursiva en nuestra.

Pombo subraya claramente dos posturas, dos actitudes, en esta compleja relación de fines. Elena, ser pasivo, va dejándose abrazar por las palabras de su profesor. Son como un calor que reconforta. El profesor va conquistando paulatinamente a su alumna bajo un discurso malicioso descarado: “Tú invitas a la confianza, Elena, es ese pelo negro que te recubre... a través de la cual me solicitas y requieres” (p.83). Elena es invadida ya no solo por la curiosidad, un secreto deseo erótico, sino también por esa fascinación convertida en ternura y en piedad (p.83). El depredador de honras que diría Celestina va consumando su plan. Su intención es controlar a su alumna para conseguir su fin sexual. Incluso recurre al lenguaje escatológico, preocupación de Pombo. Con amargura afirma:

“Cualquier manifestación artística, cualquier artesanía durará más que nosotros, un polichinela de Lladró con bailarina de puntillas y tutú azul es más consistente que nosotros, lo pasmoso es pensar que todas estas colecciones mías de objetos, casi sin valor, me sobrevivirán y serán parte de mi herencia, mi propiedad, mis bienes, mi memoria...” (p.85).

El nihilismo de Gutiérrez es manifiesto; la amargura, también. Lo mismo que él se reduce a objeto, para él, lo único que sobrevive a la muerte son sus objetos convertidos en memoria, así también pretende reducir a Elena a objeto de contemplación placentera, para usarlo y tirarlo después, como supone Elena ha hecho con otras mujeres. Elena se da cuenta, despierta, es consciente en su conciencia, olvidándose de sus sentimientos, afectos, deseos eróticos, etc., de la situación.

“El tedio, la acidia que emanaba de las palabras de Gutiérrez, como si –no obstante la normalidad de la habitación y los muebles y el tono ahora mesurado de la conversación– hubiera por todas partes explotado el tedio impotente que no era un asunto fisiológico, sino definitivamente teológico: definitivamente una malignidad moral” (p.92).

En un acto autónomo por primera vez, dejando sus sentimientos a un lado, en ese “ahora sí que de verdad tengo que marcharme”, Elena pone al profesor en su lugar, lo pone ante su sino verdadero, amén de que ella se pone también en el lugar y ante su sino que le corresponde. “Al final yo no he sentido nada, y tú sólo has sentido lo que siempre sientes, un rencor cada vez más pegajoso, más profundo y confuso” (p.92). Y Elena “cerró suavemente la puerta” (ibid). “Me da igual”.

Este mundo de mundos: familiar, social y académico, el alma mater, en crisis de valores será el que obligará a Elena a tomar una determinación: cerrar la puerta del piso, esa parte de su vida doméstica, afectiva y universitaria, dejarla atrás, y empezar una nueva vida, se supone al margen de to-

dos. Como Kus-Kús al denunciar a la policía a Manolo y a Julián, desengañado; como Acardo cuando deja el monasterio de Claraval, desengañado también de la vida religiosa por encontrarla fraudulenta, y parta con su caballo hacia la muerte, así también, Elena, con indiferencia por lo que ha ido descubriendo, marcha, cierra la puerta del piso –de una etapa de su vida– dando la espalda a su inmoral profesor. Se va desengañada como lo hace también Acardo ante un abad, Bernardo de Claraval, rencoroso, dolorido, amargado e ¿inmoral? Todos: Kus-Kús, Acardo, Elena y la protagonista de *donde las mujeres* han sido engañados. Pero en esa situación, igual que los demás, ella también tomará la firme resolución de ser ella misma con sus consecuencias (imperativo categórico). Al fin emerge una acción autónoma: no a la inmoralidad. Elena se libera de toda una rémora existencial: padres (institución familiar), Juanma (dimensión social), y ahora el profesor (Institución universitaria), situación es en las que no ha sido ella (autonomía), sino han sido los demás por ella (heteronomía), en un acto de voluntad. Y en ese acto volitivo y libérrimo, entendemos que desea reconciliarse con su mundo, como los otros, a través de la “apropiación” (Weaver)¹¹⁷ de la situación, de su situación, aunque haya maldad. Ahora no da la espalda a través de la pasividad como antes. Ahora se enfrenta a la dura y real realidad siendo ella misma.

Dejamos el mundo universitario, el *alma mater*, y nos introducimos en otro mundo: el de la competición, el del deporte y las mieles de la fama. Y lo hacemos con el cuento Laki Luky.

“Laki Luky”, a juicio de la crítica A. Rueda, es un cuento que “quizás convence más como ejercicio de técnica que como relato”¹¹⁸. Sin embargo, Pozuelo Yvancos lo percibe como “excelente” relato¹¹⁹. Es original en cuanto la entrevista hecha al atleta, se le ha quitado las preguntas, dándolas por supuestas. El cuento es como un monólogo; el plusmarquista Laki va contestando para un interlocutor ficticio una serie de preguntas acerca de su proeza deportiva, desde las cuales se percibe una vida. Yvancos entiende que la narración es “innovadora”¹²⁰. Para el crítico estadounidense Weaver (2004), el cuento posee un “planteamiento originalísimo del tema de la esencia humana” (p.209). Y no le da más importancia, pues en una página y poco más (pp.209-210) liquida la reflexión. Sin embargo, el crítico español, afincado en Australia, Martínez Expósito (2004)¹²¹, el cuento encierra una solapada homosexualidad en Laki Luky (p.122). A juicio del crítico hay correlación entre el adjetivo “reciclados” y la ausencia de homosexualidad.

¹¹⁷ Cfr. 2004, p. 218.

¹¹⁸ Cfr., *España contemporánea*, o.c., p.133.

¹¹⁹ Cfr. *Quimera*, nº 167 (marzo, 1998)72.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Martínez Expósito, A., *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <queer>*, Barcelona, Laertes, 2004, pp.122-123.

A nuestro parecer el cuento Laki Luky es original en cuanto a la forma, en el contenido. En cuanto al objeto formal, está en la línea epistemológica de la antropología pombiana: reflexionar sobre el ser humano y la forma que tiene de negociar su destino. En consecuencia, el cuento es la historia de un fracaso de una persona, y por extensión, de cualesquiera de los lectores que se asomen a él.

La pregunta que surge al lector es ¿por qué fracasa Luky? Nota común en la narrativa pombiana. ¿Por qué fracasa el ser humano en el negocio de la vida cotidiana? Pregunta muy existencial. Y postura, la de Pombo, interesante, como en el resto de los cuentos y novelas, pues el cuentista y novelista, una vez más, hace una fusión magistral de lo narrativo y lo reflexivo. Pombo narra y, a la vez, piensa sobre el hombre y sobre la escritura, haciendo pensar al lector sobre su propia vida. Así el lector se encuentra ante una narrativa epistemológica, antropológica, filosófica y ético-moral. Sin olvidar, en muchas ocasiones, la religión, tema tan preocupante para Pombo.

El fracaso¹²², viene a decir Jaspers, es la experiencia de la imposibilidad de la existencia en sus aspectos particulares. O la experiencia de la imposibilidad de superar las situaciones límite. Rahner entiende el fracaso humano como la distancia entre la aspiración y el cumplimiento; la inadecuación entre el proyecto personal de autorrealización y la realización efectiva del mismo. Pero en el fracaso hay más. En el fracaso el ser humano se revela como ser trascendente. Este hiato entre el proyecto a realizar y lo realizado aparece en la historia de este cuento. ¿Cómo se presenta el fracaso de la vida de Laki Luky?

“Laki Luky” cuenta, como en el resto de los cuentos de la obra pombiana, un fragmento temporal de una vida y la situación en la que está el personaje. Es la historia de un atleta traumatizado, infeliz, por no poder superar un récord, el propio, que le brindó la vida un buen día. El cuento, desde el punto de vista formal, es un soliloquio ante un apócrifo entrevistador, en el que van apareciendo las inquietudes, los miedos, los deseos, toda una psicología del atleta; toda una forma de ser tan importante para la moral.

La historia empieza *in media res*, en que un personaje, plusmarquista, Laki Luk y contesta a un entrevistador imaginario. “El trasto fuera/ ¿me has oído?/ a mí no se me graba, a mí se me recuerda de memoria en todas partes/” (p.112). El lector se tropieza con una personalidad que rezuma altanería, engreimiento, egoísmo y ensimismamiento. El personaje se cree el centro del mundo: “soy la gloria mundial, la luz inmortal del mediodía del cielo de este pueblo” (p.121). En Pombo, el sol, la luz, es signo de bondad, de bien, en la línea platónica. Se cree eso por haber tenido un día de fortuna:

¹²² Tenemos presente el capítulo 7: “El fracaso y el mal como problemas básicos del hombre”, en Gevaert, J., *El problema del hombre. Introducción a la antropología filosófica*, Salamanca, Sígueme, 2008, pp.259-285.

haber batido el récord mundial en salto de longitud. Sus palabras están llenas de soberbia y vanidad. Se presenta, además, ante la galería como un hipermacho, al que, según él, toda persona, hasta el entrevistador, ha de quedar prendado por su belleza y erotismo. Su orgullosa y ostentosa virilidad, ambigua: “aquí me tienes, pues, méteme mano / me caes bien / y te advierto que casi nadie me cae bien” (p.113), está apoyada en un cuerpo atlético de gimnasio, y junto a las proezas sexuales, hiperbolizadas —“con la mitad de lo que yo le meto cada noche, miles de mujeres tiran años” (p.114)—, convierte su figura en un vulgar personajillo que necesita la mirada del otro—alteridad—, necesita al otro para ser —espejo—, para engrandecer su pobre ego. El atractivo entrevistador sirve como ejemplo en la más cuestionada virilidad del envanecido atleta.

Sobre el mundo del atleta, Álvaro Pombo ya había advertido anteriormente en el primer corpus de cuentos, en “El parecido de Ken Brody” (R), por medio del narrador omnisciente, que:

“El mundo del atleta está sumamente ritualizado. Los gimnasios, por supuesto, no suelen ser el verdadero mundo del atleta, son casi siempre el sitio de su espejo” (pp.110-11).

Pero el galán, en su arrogancia, envanecimiento y virtual vida, arrastra en su sino existencial el infierno más duro.

“[...] bolly, ten piedad de mí porque el infierno es poco comparado con lo mío, ya no poseo nada, ni puedo disfrutar de lo que tuve en usufructo hasta la fecha, la suerte me ha expropiado de mí mismo” (p.121).

La psicología clásica atomizó la vida espiritual. Los actos volitivos (*actus humanis*) eran comprendidos aisladamente, como al margen de los otros actos humanos (*actus hominis*). Hoy la reflexión explora una forma más unitaria de ver al hombre. En la novela *El parecido*, Pepelín, después de una noche agitada, se pregunta: “¿Quién era yo esta noche?” (p.33). En el pensamiento del doméstico hay un hiato entre el hacer y el ser en un momento concreto. También se barrunta lo mismo en el pensamiento del plusmarquista, pues se manifiesta “expropiado de [sí] mismo”. Lo ganado, “no había ganado yo / se había quebrantado mi destino / lo ganado había sido ganado sin mi consentimiento” (p.120). ¿Cuál es la causa final de Pombo con este cuento? A nuestro juicio son varias las reflexiones que acoge el cuentista en su cuento sobre los atletas.

En primer lugar, y a nuestro juicio, Pombo plantea el problema de la unicidad de ciertos actos. El narrador omnisciente, el apócrifo entrevistador, se pregunta: “¿son nuestros actos si sólo los hacemos una vez?” (p.115). Y co-

mo bien recuerda el profesor Aranguren en su *Ética* (1986), los hábitos se engendran por *repetición de actos*, y *el modo ético de ser se adquiere por hábito*, por la habituación (p.135). El profesor aduce, según aportaciones de otras epistemologías, como la psicología de la moralidad, el psicoanálisis y la antropología, que “los actos, por pequeños que sean, no nacen por generación espontánea, ni existen por sí mismos, sino que pertenecen a su autor” (p.136). El ser humano es un todo coformado por una historia, una personalidad, unos hábitos, etc., que gravitan en cada uno de esos actos (ibid.). Toda una visión humana holística. Ahora, ese mismo problema que tuvo Pepelín, vuelve a surgir en la figura de Laki. “[S]i fui yo quien aquella vez saltó / y si no era yo, ¿quién era?” (p.116). ¿Era él el que había batido el récord?, ¿Quién era de verdad? ¿Fue el premio fruto del azar o del hacer diario; de la habituación al trabajo?

El ensoberbecido atleta, y a pesar de ofrecer una imagen un tanto superficial, responde al interlocutor acertadamente, dando una serie de claves importantes. El trabajo diario es el mejor camino para llegar y, luego estar en la cima. Voluntad, dedicación y superación. “[Y]o estoy donde estoy, es decir, entre los cinco mejores saltadores de longitud del mundo [...] desde luego/ ahí no se llega por las buenas”. Aquí, Pombo está en la línea de la reflexión actual de la antropología y psicología moral de los actos. Y también, indirectamente hace saber a propios y extraños su método de trabajo literario. Cada trabajo terminado es fruto de varias lecturas orales y relecturas; la segunda y la tercera relectura oral reciclan y modifican las anteriores. Por eso, la obra pombiana es una obra artesanal, el final es fruto, como bien indica Fr. Luis de León, de pesar y pensar, de medir y de elegir las palabras y colocarlas en sus lugares acertadamente.

“[C]uando se llega ahí todo está pensado, calculado, como puedes comprender, miles de veces [...] más aún: el propio cuerpo/ mi-cuerpo/ es obra mía: para llegar aquí he tenido que adquirir hábitos increíblemente poderosos [...] el salto mismo no es más que el resultado de miles y miles de acciones conscientes y hasta inconscientes que yo he ido pacientemente, inteligentemente, ejecutando día tras día/ donde yo he llegado no se llega de casualidad y, desde luego no se sigue estado de chiripa” (pp.117-118).

No somos fruto del azar, sino del hacer y, sobre todo, del querer. Uno se hace en función de la voluntariedad del acto y de su ejecución. Por tanto, ¿somos lo que hacemos? Somos lo que hacemos, sí. El acto humano queda bien patente en este fragmento literario. Son tres elementos los componentes del mismo: inteligencia (conozco), voluntad (quiero) y hago (libertad). El hombre se hace en la acción, queriendo; el hombre moral se hace o se pierde en las acciones morales o inmorales. Si opto por hacer acciones morales bon-

dadas, me convierto en una persona virtuosa. Al contrario, si opto por acciones malvadas, me voy convirtiendo en una persona malvada. Desde esta perspectiva, el fin de una acción del sujeto puede convertir en mala una acción proyectada como buena. Lo dice bien claro el plusmarquista: “[T]oda mi vida es una flecha dirigida al blanco donde estoy” (p.118).

Al final del cuento, vuelve a dar la respuesta: “mañana volveré a saltar, como un Dios, de una vez, dos veces seguidas, a la quinta y a la sexta, ocho metros noventa y cinco centímetros /una nueva marca más alta” (p.121).

Este planteamiento de hacerse siendo, Pombo lo ha planteado ya en otro de los cuentos: “Las luengas mentiras”. Aquí, Pombo se plantea si uno es mentiroso por naturaleza, o se hace mentiroso en el entorno. En la historia del cuento Pombo muestra y demuestra que lo segundo: Uno se hace mentiroso por la habituación a mentir; el modo de ser, mentiroso, se adquiere por hábito.

Pero, además, entendemos, en segundo lugar, que Pombo, no solo hace una reflexión sobre la unicidad de los actos, morales o no, humanos sino que partiendo de ellos, hace una reflexión sobre una manera de ser: la homosexualidad/ heterosexualidad, y de la manera de ser homosexual o heterosexual. Entendemos que esta temática no es el objetivo primario del cuento de explorar la sexualidad del protagonista. Sin embargo, Pombo no deja ocasión para dejar una huella de su preocupación y ocupación por la sexualidad humana. Y aprovecha la ocasión, en esta zona descentrada del cuento, la sexualidad, encontramos una puesta en escena de tensiones sexuales: “la necesidad de reafirmación heterosexual del atleta” frente a una cuestionada sexualidad (Martínez Expósito)¹²³.

En este cuento, a diferencia de los cuentos del exilio (1977), no aparece abiertamente la temática de la homosexualidad, salvo unas pinceladas sexuales ambiguas. Para ello, como lo hizo allá por 1979 V. Molina Foix en *La comunión de los atletas*, Pombo recurre al ambiguo mundo viril de los atletas, en el que el otro se convierte en espejo de mi yo, de mis apetencias, circunstancias y deseos: “méteme mano” (p.113).

Luky, hemos dicho, es un personaje egocéntrico, envanecido y soberbio. A nuestro juicio muy ambiguo. Pero, además, aparece también bajo la sospecha de cierta homosexualidad: “aquí me tienes, pues, méteme mano / me caes bien” (p.113). ¿Estamos ante un personaje homosexual?, ¿Uno ocasional?, o, por el contrario, Luky, llevado de su vanidad y egocentrismo, ¿manifiesta esa tendencia como un signo más de un ego exhibicionista, narcisista y egolatría? Desde una provisionalidad, barruntamos que algo hay.

Luky da a entender, a través de su monólogo, ser un personaje ambiguo, y en la ambigüedad y en el relativismo cabe todo. Lo mismo un “méte-

¹²³ Cfr., *Escrituras torcidas...*, o.c., p. 124.

me mano” dicho a un atractivo entrevistador, que “con la mitad de lo que yo le meto cada noche” (p.114), arrogancia dicha también ante un joven entrevistador. Martínez Expósito ve que la “integridad de Laki no está en juego, pero sí su sexualidad” (p.124). ¿Por qué? El profesor ve en el cuento “El parecido de Ken Brody” (*R*) un lenguaje sospechoso de inseguridad. Se percibe en la locución una desesperada “demostración” de la heterosexualidad. Según esta apreciación, nosotros creemos que ocurre lo mismo con el plusmarquista. Percibimos en Laki una manifiesta intención de expresar y demostrar su heterosexualidad, cuando debajo de esa careta, hay otra dimensión: el fracaso de no poder hacer lo que realmente quiere y desea. Para nosotros, el lenguaje altamente erotizado es un signo manifiesto de esa ambigüedad y de esa demostración de ser algo que queda cuestionado. A saber. Por ejemplo, el plusmarquista se presenta como un su-jeto receptor de adoración: “No eres capaz de pensar en nadie más que en mí”. El léxico “majete” y las locuciones: “todo lo tengo por delante”, “¿o es que tú sólo piensas en el nardo”, “con una mujer me basta y me sobra” (p.113), entendemos que Laki no es lo que parece. Y surge una pregunta entroncada con la reflexión líneas arriba. ¿Uno es o se hace en las acciones homosexuales o heterosexuales?

El tercer aspecto en el que incide el cuento y motivo a nuestro juicio de reflexión es la percepción que se tiene de la realidad, de las personas, de las situaciones. Este pensamiento, manido ya por otra parte, es un común denominador en Pombo desde la interesante novela *El parecido*.

Luky plantea una vieja inquietud filosófica, y una preocupación pom-biana presente en toda narración: somos tal como aparecemos, aquello que ven los demás de nosotros, o somos algo más que la percepción que se tiene de nosotros. Los demás se hacen de nosotros imágenes, ¿coinciden con la nuestra? Parece, según Pombo, que no; hay diferencia entre lo real y lo imaginado. Esta inquietud es manifestada por el plusmarquista a su interlocutor, cuando hace saber al joven que:

“me admiras, pero no aciertas a verme /no ves más que la imagen imaginada por millones de ojos que me han visto saltar en la pantalla / esa imagen es el resultado de mi acción y sólo en parte es parte de mí mismo” (p.117).

¿Cuál es el problema que plantea el inquieto atleta? La imagen que el entrevistador se ha hecho de él no coincide con la imagen que de sí tiene el plusmarquista. Hay una disfunción entre la de uno y la del otro. Hay una realidad que el joven no llega a ver. Él ve la imagen del oropel, de la fama (el bien), y admira un ídolo prefabricado por los poderes fácticos (mal), los de afuera, en lugar de ver al verdadero ser: humano y menesteroso. Lo único *verdaderamente bueno*, afirma Kant, es “la buena voluntad”. Esa realidad

tan clara y querida por el atleta, no es percibida por el joven periodista. Lados de una misma realidad: el hombre, bajo la figura, Luky. Pombo vuelve a recordar, en un mensaje indirecto, que una acción no puede definir a un ser en su totalidad; un conjunto de acciones, sí. ¿Llega a entender el joven entrevistador ese mensaje? Creemos que no.

Por otra parte, hay otra realidad que crea desazón en el atleta: El éxito, la marca. ¿Qué ha pasado en su vida? Aparentemente los bienes se convierten en males en la vida de las personas. El único tema para Luky es éste, “mucho peor que el cáncer o el sida” (p.114), “mi salto de ocho metros noventa y cinco no lo ha superado nadie todavía / yo tampoco” (ibidem). Esta situación no le deja vivir. Esa situación de ser poseedor de un récord mundial, con fama, parabienes; una situación envidiable para muchos, para Luky se ha convertido en “un infierno” (ibidem). La imagen pública que se construyó, que le construyeron con el salto, no se corresponde con la imagen de fracaso que late debajo de ese oropel. Luky se ve forzado a hacer lo que no quiere. Tiene que mantener una imagen que no tiene en su conciencia. Aquí está la tragedia de un ser público.

Finalmente, Pombo aporta cambios en los personajes de los cuentos de 1997. Si en los de 1977, el autor se encogía de hombros porque los personajes no eran capaces de afrontar situaciones y superarlas, en el corpus de 1997 cambia la visión. Por ejemplo, en este cuento de Laki Luky, a pesar de que el personaje esté desustanciado, falto de, en su precariedad y apertura a ser más, tiene algo que lo diferencia con otros de antaño. Entre esos cambios hacia el bien está el bien estar. En los cuentos de 1977, jamás un personaje se atreve a confesar ese bien estar del que disfruta. Ahora, en los de 1997, si lo hace. Luky confiesa a su interlocutor, el joven entrevistador, ese bien estar psíquico: “disfruto con lo que hago / me gusta ser quien soy / me gusta entretenerme, saltar, correr... está muy bien así” (p.118). Igualmente te percibe ese cambio de percepción de la vida. “[A]ntes no me pasaba nada nuevo” (p.118), indica Laki, situación igual a los personajes de 1977¹²⁴. Sin embargo, ahora, en la nueva situación del cuentista y de los personajes como Luky, o cualesquiera de los personajes del nuevo corpus, se es *capaz de reaccionar* hacia el bien –desempantanamiento– y saber leer de otra manera la realidad y mi realidad: “Entonces empecé a pensar que aquello de casualidad tenía muy poco” (p.120); aquello no era fruto de la casualidad, sino que “era el final feliz, el merecido resultado de una vida dedicada al deporte” (p.121). Por eso aparece en el horizonte la esperanza ante una nueva vida. “[Q]uizá mañana cambie todo, mañana volveré a saltar, como un Dios”. Lu-

¹²⁴ Hay cierta analogía entre esta contestación y postura de Luky con las de Pombo en 1977. Cuando es entrevistado el cuentista por C. Villar Flor, Pombo indica al periodista: “Yo vivía en un mundo de apariencias [...] el temple de ánimo con que la percibía me presentaba un mundo que se deshacía, irreal”, en “Charlando con Álvaro Pombo”, *Fábula*, revista de literatura, n° 3 (invierno de 1997), 50.

ky no se cierra en sí mismo, ni en su situación de disgusto, en el fondo desea superarse a sí mismo. En ese “quizá mañana cambie” hay un motivo de esperanza, pues tiene claro que la acción lleva a ser.

Dejamos el mundo del deporte, de la fama, de la imagen, y nos trasladamos al mundo académico. Esta vez, la enseñanza secundaria, un Instituto de Bachillerato, y cuanto ocurre no solo en la sala de profesores, en el claustro, sino también cuanto ocurre en la conciencia de uno de los profesores: Leopoldo Balaguer.

“El atropello de don José Maza López” aparece en el índice del corpus (1997) con el número 11. Este cuento cierra la colección. Es un cuento prolijo, veinte páginas (pp. 150-170). Está estructurado en siete secuencias, y narrado en tercera persona. El narrador, omnisciente, es desconocido. Y como el resto de las narraciones pombianas, empieza *in media res*: “Leopoldo Balaguer llegó de los primeros al instituto...” (p.150).

La crítica es parca en reflexión con este cuento. Pozuelo Yvancos silencia el cuento en la reseña que hace de la colección¹²⁵. Y Ana Rueda se limita a una pequeñísima referencia en relación con el débito. El cuento se resume en un *dictum*: “todo son pagarés que nunca se hacen efectivos” (p.169). La teoría del reciclaje pedagógico que aplica Maza le cuesta la vida¹²⁶.

El mundo en el que se desarrolla la acción y el simbolismo que rodea al cuento son significativos y evocativos. Empecemos con las coordenadas antroponómicas. Pombo bautiza a uno de los personajes del cuento con el nombre de Leopoldo. ¿Hay referencia hacia Clarín? El norteamericano Weaver (2003) ve en el antropónimo Leopoldo una “clara alusión” al joven escritor Leopoldo Alas, biznieto del gran Alas Clarín, y muerto en el año 2008. Nosotros, sin menospreciar tan alusión, nos inclinamos a pensar en otra dirección. A nuestro juicio el personaje de Leopoldo hace referencia a otro de los grandes de la literatura, por otra parte, leído por el cuentista: Antonio Machado, a pesar de no coincidir los nombres. Y el Instituto de Bachillerato mentado (p.150) en el cuento, sería el Instituto que el poeta de la Generación del 98 oyó sus versos sobre esas *tardes de Soria, mística y guerrera*. A nuestro juicio “aquella rasa capital de una de las menos sobresalientes provincias de Castilla la Vieja” (p.150), es Soria. ¿Acaso un homenaje al maestro del cual bebió en sus textos en numerosas ocasiones?¹²⁷. Estamos convencidos de que así es.

Además de Leopoldo, en el cuento hay otro nombre: Don José Maza López, protagonista del cuento. Y rebuscando y leyendo encontramos un ar-

¹²⁵ Pozuelo Yvancos, J.M., “La inteligencia narrativa”, *Quimera* n° 167 (marzo, 1998)71-73.

¹²⁶ Cfr. Rueca, A., *España contemporánea*, o .c., p.134.

¹²⁷ “Y desde muy joven fui aficionado al Juan de Mairena de Machado, y la gracia de esa prosa seguro que se me ha contagiado y está presente en mis escritos”, Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Quimera*, n° 209 (diciembre 2001)16b.

título de Pombo que hace referencia a “El primer César López”¹²⁸. Nos preguntamos: ¿Hay alguna relación entre este profesor y el profesor de su cuento? Porque recordemos que la autobiografía en Pombo es muy común, más de los que cree y piensa el propio novelista-cuentista. Entendemos, desde una provisionalidad que hay algo en la narración, ya que Pombo es un re-creador del mundo que ha vivido. Además, Pombo, como otros escritores anglosajones del XIX, por poner un ejemplo, ha sabido trascender, como lo hicieron ellos, en gran literatura su aventura personal. Las raíces de lo humano están ahí.

La historia del cuento está centrada en la diaria tarea de un Instituto de Bachillerato de los años 60 ó 70, vidas vistas desde los ojos de un narrador omnisciente que mira a través de las pupilas de Leopoldo Balaguer, el nuevo profesor de inglés, y protagonista. Desde su percepción, van pasando por los ojos del lector una serie de vidas, los profesores, sus vicisitudes de aula y, sobre todo, de sala de profesores, con sus correspondientes aciertos y errores. Es decir, sus miserias y sus riquezas puestas en evidencia ante los demás. Como bien indica Yvancos, es la “anécdota” concreta la base del cuento. La focalización se centra en la vida de uno, maduro, experimentado, catedrático de Filosofía. Una vida con falta de sustancia, y por carecer de ella, va a la muerte de una manera trágica. Un final trágico.

El ambiente de la narración, como en muchas de las pombianas, son cultas. Personajes brillantes: catedráticos, brillantes opositores, normalmente números unos de sus promociones, etc. Las referencias culturales son frecuentes. Aparece Agatha Christi y Edgar Wallace (p.152), refiriendo a un mundo inglés, tan apreciado y ¿anhelado?, por Pombo. No se olvida Pombo del mundo de la música, “del holandés errante” (p.151), de Haendel (p.153), de la religión, de Pío XII (p. 154), de la filosofía, Sócrates y Descartes y de la historia, del Rey Sol (p.158); todo un mundo cultural como requiere la situación. El tono de la narración es grandilocuente, como si estuviera el lector en la sala de audiencias de un *gran domne* medieval, ante el cual desfilan los vasallos para rendirle pleitesía y obediencia. “José Maza lo ocupaba todo, desalojaba la atención de cada cual ... Era vistoso como un teniente general o un cardenal primado, espectacular como una gran vedette...” (p.154). Creemos que el narrador, Pombo, hace una fenomenología del encuentro con el otro y los otros. En otras palabras, qué supone para un yo encontrarme con otro, qué provoca y qué respuestas hay.

¹²⁸ Pombo, Á., “El primer César López”, Homenaje a César López, *Revista Encuentro de la cultura cubana*, n.ºs. 16/17 (primavera/verano del 2000)26-27, <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/16-17/16ap26.pdf>, también en <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/16-17/completa.pdf> Creemos que hay alguna relación entre este cuento y otro trabajo de Pombo: “Semblanza de José María Cagigal Joven”, conferencia leída en el INEF de Madrid, el miércoles 23 de abril de 2008, en el Acto Inaugural de las “VI Conversas sobre Educación Física y Deporte, CAGIGAL EL HOMBRE Y SU OBRA” celebradas en Madrid durante los días 23, 24 y 25 de Abril de 2008, <http://www.museodeljuego.org/xmedia/contenidos/0000000877/docu1.pdf>

La historia gira en torno a Leopoldo Balaguer y Don José Maza y el resto de los compañeros de Instituto. Pero, sobre todo, la narración focaliza el efecto que provoca en Leopoldo el maduro catedrático de filosofía Don José. ¿Una insinuación homosexual del cuentista? Pues el lector de la narrativa pombiana sabe la presencia de estas asimetrías entre los varones pombianos, amén del efecto que provocan los mayores en los jóvenes personajes: El narrador anónimo en el cuento “Tío Eduardo” (*R*), Kus-Kús (*HMM*) ante Julián y Manolo.

Leopoldo es un joven profesor que acaba de llegar a ¿Soria? tras haber obtenido brillantísimamente la cátedra de lengua y literatura inglesas. En ese momento tiene treinta y cinco años. El segundo, un catedrático de filosofía en excedencia, se incorpora ese curso al Instituto. Dos planos aparecen en la narración ante el lector. El plano de lo externo, el fenómeno, lo que ven y ocurre delante de los otros de cada cual, y el plano interno, lo que ocurre en la conciencia del narrador, desde los ojos de Balaguer y del lector. Por ejemplo, cuando llega Balaguer al claustro de profesores, todos ven lo mismo: “El bedel abrió la puerta y le dejó pasar con una inclinación” (p.151). Sin embargo, ya no todos perciben, salvo el lector, por indicación del narrador académico, que Balaguer, “tal y como había previsto”(¿intencionalidad premeditada?), “su entrada conmovió a todos sin descomponer a nadie” (ibid). Pombo lleva al lector, a través del narrador, ante el hecho de cómo se van haciendo un sitio en el claustro, tanto Balaguer, como Maza. Y, sobre todo, por qué Maza ejerce en Leopoldo una secreta admiración. Tema muy recurrente en la narrativa, novelada y cuentística, pombiana. Leopoldo estará un poco al margen del resto de los profesores, por nuevo, esto le permite ver desde una perspectiva alejada, con serenidad y frialdad, ese mundo tan cerrado de relaciones que es el Instituto. Maza, por su parte, logrará integrarse en el claustro, pero con algún atisbo de indiferencia.

La inclusión de Balaguer, foráneo, en el cuerpo de profesores, un mundo cerrado, provoca en las conciencias de los demás una serie de reacciones. “Vivacidad de los latidos de los corazones de las tres adjuntas” (p.151), quizá por esa pretensión de ser un potencial pretendiente. El corazón de Laurita de Luis, encargada de francés, también se *removió* al ver al foráneo, a pesar de estar desposada. Y la catedrática de ciencias naturales también notó en su corazón la presencia del nuevo profesor de inglés. Como un pajarillo sobresaltado palpitó su corazón y parpadearon sus ojitos garzos (ibid). Y no fueron menos los corazones masculinos, que aletearon masculinos, descompuestos y compuestos, un indiscutible ganador (ibid). Balaguer no solo ha suscitado afección en el mundo femenino, sino también, en el masculino, interés, respeto, y ¿acaso, cierto recelo?

Cuanto ocurre para bien y para mal en las conciencias de los presentes lo sabemos gracias a la información que nos da el narrador académico.

Con humor inglés, propio de Pombo, hace una fotocomposición un tanto va-
lleinclanesca de la situación: “Todas las pajarillas se les alegraron, a cada
cual según su condición, su edad, su sexo” (p.152). ¿Para-jarillas? Para que
el lector comprenda lo que ocurre, Pombo recurre a la orografía externa para
describir una situación interior, la conciencia del personaje, por extensión, la
conciencia humana. La descripción de esa situación es interesante.

*“Y en las almas de todos, incluidas las de los recios jugadores de mus, que
eran el de matemáticas y el de biología, rebrillaron como playas azul y verde
oscuras entre dunas los acantilados blancos de Dover y el fagot del ferry [...]*

El paisaje también es un medio de comunicación de situaciones bon-
dadasas y bonancibles, recurriendo a la luz, al color azul y verde para la oca-
sión, como en este caso. El mal también es presentado a través de pinceladas
paisajísticas. En este caso, como no siempre todos logramos conectar con los
sentimientos, proyectos, aspiraciones y expectativas de los otros, como en
este caso Leopoldo, ese yo recién llegado es percibido como un rival, fruto de
la envidia, etc. El alma humana es así de misteriosa. Pombo recoge con es-
pecial sensibilidad ese sentir de las almas humanas.

*“[...] y hubo incluso –aunque no se mencione, por discreción, por su nombre–
quien, al ver a Leopoldo Balaguer, oyó los graznidos del voraz cormorán y de
gaviotas sobrevolando las pedregosas playas de Cornualles” (p.152).*

El alma humana es misteriosa, más todavía cuando imagina peligros
inconscientes, y reacciona de una forma paradójica. Lo curioso, como bien
indica el narrador, es que en el plano visible (lo externo), lo social, en esas
tablas del teatro del mundo, todo es orden, compostura, buenas palabras y
posturas, y una acomodación del personaje a la situación. Nadie perdía “el
seso o los papeles” (p.152). Sin embargo, en el plano invisible (el inte-
rior), en la conciencia está ocurriendo lo indecible. Miedos, envidias, sospe-
chas, celos. Balaguer, “consciente” de todas esas bagatelas humanas,
hombre joven, pero avisado, sabe adaptarse –actitud camaleónica muy fre-
cuente en el personaje, sobre todo homosexual pombiano– a la situación, con
el disfraz respectivo de “nuevo” y jugar bien sus cartas en el salón de juegos
de la vida, aquí, el claustro de profesores. “Estuvo encantador e inspiró un
inconsciente romanticismo de salón de té” (p.152). El humor y la ironía son
evidentes. La realidad que percibe, compleja, sabe gestionarla bien, a pesar
de su juventud. La mayoría de los personajes pombianos, varones y jóvenes,
son acomodaticios, pues se acomodan a las circunstancias del momento para
poder sobrevivir.

Si hasta ahora el lector ha visto lo demás y a los demás desde la conciencia reflexiva de Leopoldo, ahora, toca al propio protagonista desde la percepción del narrador. ¿Es honesto en su pensamiento, en su postura, en sus actitudes y planteamientos el joven profesor foráneo? Parece que no. Leopoldo tiene una visión del alumnado poco acorde con la tarea que desempeña. A saber. En el claustro contesta:

“[...] tampoco el alumnado venga a ser la flor de la canela [...] Un poquito reacios sí que son. No es que yo les llame inframentales. Son cerriles, paletitos, sí o no” (p.159).

Además, aquellos chicos son “tiernas bestias”, amén de que todos ellos “no valían la pena”. Es tan mala la imagen de Balaguer que tiene de los chicos que no sirven ni siquiera para “ligar” con unas, ni “tomarse unas cervezas” con los otros. “Eran demasiado provincianos y, paletos carnívoros con mucho monte y mucha dehesa aún a cuestas” (p.160).

Por otra parte, no es honesto con el profesorado. Cuando se reúne con Maza y le cuenta todo cuando ha sucedido y se ha dicho de él en el claustro. No es claro en la exposición, “no se atrevía a contarle todo” (p.161). Y tampoco lo es con su profesión. Tenía muy claro que “la enseñanza era un peldaño para otra cosas todas ellas brillantes”. Esta postura es censurada por el narrador, para quien esa pretensión, y desde un juicio valorativo, es “inconcebible para un verdadero educador” (p.169).

Balaguer no es ni honesto ni claro con el claustro; no con el propio Maza. De eso es acusado por el narrador. “Si Balaguer hubiera defendido a Maza con franqueza...” (p.159). Pero no lo hace. Y no lo hace porque toma a Maza como un bufón, con el que se divierte. “A Balaguer le divertía mucho José Maza”, por consiguiente, Balaguer “no deseaba que alterase su estrambótico comportamiento por otro más normal o más conveniente para el interesado o para sus alumnos” (p.160). La postura de Balaguer no es ética. Se muestra con él de forma diferente a lo que debería hacer.

¿Solamente es deshonesto Balaguer en ese claustro? No. Cada uno de los profesores arrastra sus propias miserias y mentiras. Cada cual aporta a esa feria de las vanidades el claustro, lo suyo: gozos y esperanzas, miedos y ambiciones, esas limitaciones que en un momento dado hacen a cada uno ruin. Y luchando para que ese yo haga realidad cuanto le atenaza. Laurita de Luis, a pesar de su candidez, alberga en su yo más profundo un acto poco ético: pretendía, en el río revuelto, “servirse de Maza para dejar una responsabilidad agobiante” (p.160). Pombo pone en la palestra a través del pensar y actuar de este pequeño grupo de personas el tremendo lastre y la fuerza de lo social, así como el pensamiento inhibido. Pocos actúan con sinceridad de-

lante de los otros. Piensan lo mismo unos de otros, y no son capaces de expresarlo.

Y finalmente toca a José Maza, el protagonista. ¿Quién es José Maza para Leopoldo? Pombo viene a reflexionar, a través de estas dos figuras y sus efectos, quién es el otro para mí, cómo es percibido y qué efectos tiene sobre mí yo, sobre todo cuando la persona es mayor y generalmente masculina. Las asimetrías cronológicas masculinas son frecuentes en la narrativa pombiana, sobre todo cuando provocan en uno de los personajes curiosidad, interés y pasión. Y Leopoldo se concentró con el recién llegado, y percibe en el viejo profesor de filosofía, un ser “excéntrico”, descentrado (p.153). Como en el caso de Martín, en *El metro de platino iridiado*, en que se pone de manifiesto “la singularidad acentuada por la reflexión y un perpetuo estado de alerta enunciativa”¹²⁹, en el caso de Leopoldo también hay una *singularidad acentuada* y un *estado de alerta enunciativa* en la conciencia y en la verbalización. Para Leopoldo, como para Pombo, ciertos signos externos dan qué pensar. Y en este caso, Leopoldo ve que en el comportamiento de Maza, en concreto, en “la verbosidad, la diligencia”, los breves abrazos y otros pequeños signos, todos ellos expresan, empezando por el director, “más un rechazo que un recibimiento” (p.154). La persona de Maza suscita desconfianza en el claustro, sin embargo, según los ojos de Leopoldo, el comportamiento de los compañeros con el profesor es deshonesto, hipócrita. Expresan lo que no sienten. Hay, por tanto, una disfunción entre lo que se dice y lo que se hace. Por tanto, hay un deshonesto comportamiento ético.

Pero el lector ve algo más, así se lo hace ver Pombo. Las apariencias no son realidades. Leopoldo llega a pensar, según ve, que José Maza parecía “una caricatura de otro José Maza”. ¿Acaso una máscara (*prosopón*), como en el teatro griego? Según esto, Pombo vendría a indicarnos que nos movemos en un tablado donde cada uno ha de representar un personaje. Que el personaje real que no aparece sino en la profundidad de yo, pocas veces aparece en ese tablado, el diablo mundo. Este pensamiento es propio del mundo homosexual, donde se ha tenido que representar un papel, lo otro, en vez de aparecer con el verdadero ser. Es la máscara con la que aparece el personaje lo que se ve, lo que ven en ese mundo cerrado. Por eso, a juicio de Leopoldo, la apariencia física de José Maza era “un descomedido reflectante que hacía pensar en lo que había detrás, un ser casi invisible, un ser corriente” (p.154). Según esta percepción estamos ante otro ser con falta de sustancia. Esa invisibilidad, ¿lleva a Maza a hacer lo que hace? ¿En qué consiste esa invisibilidad?

Maza, como muchos entes pombianos, y como bien lo indica Pombo en *Protocolos* (nº 3317), “perdido estoy desde un principio /nadie lo sabe aun

¹²⁹ Pombo, A., *El metro de platino iridiado*, o.c., p. 77.

cuando lo sepa” (vv. 11 y 12)¹³⁰, tuvo una experiencia matrimonial funesta, matrimonio que “había dejado de creer al año de casarse” (p.164). Razón, Violeta “era un peso muerto” porque él también era “un peso muerto para su mujer” (164). Entre él y ella se interpuso “unos módulos [...] que ninguno de los dos supo cambiar o quiso”. Y final se impone lo de siempre: “la infidelidad lo enreda todo” (164). Y la convivencia se convirtió en “un sentido figurado” (p.165) para los dos.

Y como cada uno es hijo de su historia dentro de una historia concreta y universal, Maza arrastró consigo a la espalda esa bolsa llena de experiencias condicionantes. Desde el ayer hacemos el hoy y proyectamos el mañana. Eso le pasó a Maza. Después de la conversación entre él y Balaguer, su joven amigo, Maza sacó la conclusión siguiente: a) “que no podía consentir que ahora volviese su vida a interrumpirse, a deshacerse”, y b) todo ello no podía suceder “por falta de flexibilidad” (p.166).

A veces tomar determinaciones condicionados por el ayer y el hoy es desaconsejable, pues lleva al mal más rotundo. La opción de Maza por la flexibilidad no fue una opción clara, limpia, pues se combinaron con ella “el atardecer y toda una larga noche hasta la madrugada” (p.166), elementos que enturbiaron sus conciencia. Es decir, “se había empeñado en hacerles vivir la filosofía”, y el narrador avisa de un grave error, cuando “su obligación era ayudarles a pasar exámenes: era febrero, aún quedaba tiempo” (p.166). “Todo puede cambiar de un día para otro”. Y cambió en la clase de Maza, pero para mal. La asignatura de filosofía la convirtió en “una sabiduría de morosos”, en que “todo son pagarés que nunca se hace efectivos” (p.169). Maza mezcló todo sin separar nada, porque, en el fondo, según el criterio del mal compañero y amigo Balaguer, Maza “todo lo vivía en una ensoñación atropellada” (p.169). Hasta la posible muerte. Esta le vino por la igualdad. Como en sus poemas cuando defiende que la muerte iguala, a Maza le igualó la muerte. “Aunque no parecías muert[o] estabas muert[o]” (v.5) afirma ese yo lírico en el n° 188 de *Protocolos* (2004:33), “parecía el mismo, allí tendido, en su atropello, sonreía sin vida” (p.170). Y como afirma en *Protocolos*: Todavía en la muerte / Se consume el odio sin concepto” (vv. 11 y 12)¹³¹. Maza muere por llevar adelante una opción de vida, ese imperativo categórico tan importante en las vidas de los personajes del segundo ciclo pombiano.

Habría que decir de Maza que cada uno muere como ha vivido. “Ha pasado tu vida la vida que inventaste / Sin descanso / Ahora el descanso odioso la soledad los años”¹³².

¹³⁰ Cfr. Pombo, A., *Protocolos*, o. c., p. 45.

¹³¹ Cfr. Ibid., p. 77.

¹³² (vv. 14-16), *ibid*, o. c., p. 59.

Dejamos los cuentos y viene ahora el momento de hacer una recompilación de todo cuanto se ha dicho. Es decir, ¿Qué son los *Cuentos reciclados* en la narrativa pombiana?

7.5.9. ¿Qué son *Cuentos reciclados*?

Cuentos reciclados es el trabajo de un escritor maduro en años y en competencia literaria. Pombo, con estos cuentos, manifiesta tener una personalidad literaria propia y una voz, propia y definida, en el atrio de la gentilidad literaria. Atrás quedan aquellos incomprendidos y “raros” *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977). Ahora, en el universo literario, Pombo brilla con luz propia, merced, entre otros trabajos, a estos: *Cuentos reciclados*.

La colección son cuentos reciclados en muchos aspectos. Diríamos que no solo en lo mercantil, sino también, y fundamental, en lo literario, en lo emocional, en la postura existencial y en la respuesta ética de cada uno de los protagonistas. Y como patrón oro del reciclaje, del presente y del futuro, Pombo toma otro patrón importante: *Robinson Crusoe* (Prólogo: 7). Para estos cuentos, Pombo recicla materiales de la filosofía y de la literatura, y recurre a la intertextualidad para provocar una serie de sensaciones al lector.

Los cuentos son novedosos en temas si los comparamos con los de antaño (1977). El principal y diferenciador es la ausencia de la homosexualidad como tema recurrente y casi obsesivo. En su lugar, están las formas de ser más sueltas, las anécdotas; esos avatares de la interioridad, captados por el sutil e inteligente ojo del narrador en un momento concreto de una vida. Ejemplo, Elena en “Alma mater” (n.º 5). Ahora ya no es el empantanamiento, ni el parón interior, o la incapacidad para salir de la propia mazmorra del egoísmo. Ahora, lo importante es la postura que cada uno de los entes literarios toma ante sí y ante los demás en la vida: Lo importante es el imperativo categórico de hacer lo que creen que deben de hacer con las consecuencias que esa opción trae, ante la propia vida, traducida al momento. Recurriendo a un vocablo complejo: “salvación”, la novedad en los cuentos de ahora está en que los personajes se salvan, salvando sus circunstancias. Estos personajes sienten el deseo de algo más y mejor. El *telos* de sus vidas es la propia vida, disfrutando de cuanto hay en ella y con quién o quiénes están en ella. Una vida, tomando una orientación religiosa, que hay que llevar hasta su plenitud (cfr. Ap 2, 26).

En los cuentos de ahora (1997) nos encontramos con la novedad de la noción de cumplimiento. ¿En qué sentido? Salvar es llevar a alguien hasta el fondo de sí mismo, permitir que se realice, hacer que encuentre su destino, encontrar sentido y significado. Y los personajes de esta colección van por

ese camino, poco o nada transitado por los de 1977. Sirva de ejemplo la postura ética que adopta Federica de la Lombana (“La semblanza de Muñoz-Vitriera...”, nº 9), la cual es capaz, después de escuchar la confesión de una vida llena de rencor, envidia, odio, de compadecerse de ese tú en su necesidad. Lo mismo le pasa a Balaguer en el cuento: “El atropello de don José Maza López” (nº 11), que es capaz de acoger en su necesidad al pobre y desdichado profesor de filosofía Maza. Otros cambian de vida merced a una opción que creen deber de hacerla para salir de una monotonía. La novedad entre los cuentos de 1977 y los de ahora, 1997, es la percepción, por parte del lector, de una voluntad en los entes literarios de salir de una situación alienante, mediante la apropiación de una manera de ser, de un pasado, bien propio, bien ajeno. La ajeneidad es reciclada casi en algo propio, así se descubre que el otro es importante, como otro, más allá del yo.

Lo importante en los cuentos es el reciclado de los personajes, la insustancia ha sido transformada en sustancia, es decir, en capacidad para relacionar sucesos y reaccionar ante ellos. Por eso, ahora, los sucesos son afrontados y solucionados desde una perspectiva y postura éticas. Los cuentos presentan a personajes con integridad, con sustancia, capaces de relacionar todo, tanto situaciones como emociones. Ahora son capaces de abrirse a todo y a todos, dando sentido, contenido y significado. Por eso hablo de noción de cumplimiento.

En esta colección, Pombo sigue la tónica de otras narraciones, aspecto que convierte a los cuentos mentados en un rasgo singular: la reflexión. Ésta nace de esa formación y ese gusto por la filosofía del autor, con el añadido de la religión. Si no véase ese final del cuento “La semblanza de Muñoz...”, donde se pone de manifiesto el silencio de Dios sobrecolector: “[...] porque sólo Dios podría sentirla [la compasión], de verdad sentirla, como Dios sentiría nuestros sentimientos si sintiera” (p.142).

8. DEL POMBO DE *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) AL POMBO DE *Cuentos reciclados* (1997).

Han pasado veinte años entre el corpus de cuentos de 1977 y el de 1997. Pombo es hoy un reconocido escritor, ¿británico?, en todos los círculos literarios españoles y extranjeros. Desde esa serenidad que da la maestría, Pombo invita y, a la vez, advierte al lector, en el “Prólogo” de *Cuentos reciclados* (1997), a encontrar en la colección “más analogías y raíces de las que yo mismo soy capaz de entresacar” (p.18), que en los cuentos del exilio londinense (1977). Desde esta invitación y advertencia, nosotros, a través de nuestro trabajo de análisis, ¿Qué singularidades encontramos entre unos y otros cuentos? A saber.

Relatos sobre la falta de sustancia es el trabajo de un escritor que intenta hacerse un hueco en la literatura española, con un pensamiento y formación, amén de una experiencia vital, muy anglosajones. El corpus nace en Londres, fruto de muchas jornadas de soledad e introspección, ante un teléfono, por una calle londinense. Con un estilo muy propio, tanto que apenas es escuchado, cuando no rechazado. *Relatos sobre la falta de sustancia* sorprende por la forma, por el contenido y por la temática. Estos cuentos pueden considerarse pesimistas, presentando siempre situaciones, argumentos y personajes sin esperanza. *Cuentos reciclados* es el trabajo de un escritor maduro en años y en competencia literaria. Pombo, con estos cuentos, expresa tener una personalidad literaria propia y una voz propia y definida también en el atrio de la gentilidad literaria.

Una diferencia entre uno y otro corpus es el *título*. La colección de 1977 es más filosófica que la de 1997. *Relatos sobre la falta de sustancia* es un título programático, un útero, desarrollado después en las novelas que le siguieron, novelas todas ellas con el eje transversal de la falta de sustancia hasta 1990 con *El metro de platino iridiado*. Después de esta novela empieza otra manera de ver el mundo; empieza el ciclo de la sustancialidad, y en él está presente la poética del bien. Por el contrario, *Cuentos reciclados* es un título más literario, amén de mercantil, pues en otra lengua, la literaria, hace referencia a la intertextualidad, e indica, por tanto, un método de trabajo: el reciclaje. Pero es, además, una postura existencial de los personajes de la colección. Cada uno de los componentes del corpus de 1997 sabe reciclar su vida, dar una vuelta a la situación en que está y salir de ella. Por ejemplo, en el cuento: “Alma mater”, Elena, su protagonista, sabe cerrar no solo la puerta en una situación estrafalaria preparada por su profesor de filosofía, sino también cerrar la puerta a una situación existencial propia.

En relación a los *prólogos*, entre uno y otro hay diferencias. El Prólogo de 1977 es foráneo, el de 1997 es propio. El corpus de 1977 está prologado por el afamado y crítico J. L. Aranguren, antiguo profesor de Pombo. El pro-

fesor Aranguren redacta una interesante prologación, corta (pp. 7-9), calificando el trabajo de Pombo, de “diferente” en el mundo literario, no solo por el tema: La homosexualidad, sino también por la manera de tratarla. Pombo lleva a la palestra literaria esa tendencia personal, vivida clandestina y escondidamente, vivida interiormente “como una tranquila, dulce, cotidiana necesidad de estar con el otro” (p.7). Sin embargo, el Prólogo de 1997 está escrito por el propio Pombo. El cuentista redacta un prólogo largo (pp. 7-16), explicando la metáfora del título: El reciclado. En él, Pombo no solo explica qué entiende por reciclar, desde una perspectiva industrial, económica, sino también qué entiende él por reciclar desde una perspectiva literaria. En el plano literario, reciclar significa intertextualidad. Y para ello toma como ejemplo de reciclaje el método “robinsoniano” (p.9), es decir, coger de aquí y de allá y acullá para elaborar un trabajo. Método, por otra parte, nada nuevo en Pombo, pues en su artículo: “De las narraciones y sus filosofías furtivas”, expone ya qué es para él la narración y qué conlleva. “La novela [-indica el autor-] es un género híbrido y gran parte de su encanto proviene del carácter aluvial de sus materiales. No hay nada que a un novelista no le venga bien. Coger lo que le viene bien y despedirse a la francesa son hábitos inseparables de cualquier novelista vigoroso”¹. Y en el mismo prólogo de *Cuentos reciclados* (nº3) advierte sin ningún reparo: “De la filosofía, sin el más mínimo remordimiento o miramiento, robé siempre su color, y siempre que puede –como hizo T. S. Eliot con Bradley– he apresado y saqueado y robado el poderoso ritmo, el gusto formidable de la prosa, de la elocuencia, de los grandes filósofos” (p.8).

El Prólogo de 1997 es explicativo. Entre los números 5) -10) explica las fuentes de algunos de ellos, por ejemplo, los cuentos 5, 9 10 y 11, indica el autor, reciclan una novela mal proyectada, titulada *Batán*. El cuento nº 3, “La luengas mentiras”, recicla un tema de los *Cuadernos de notas* de H. James (p.10). Luego hace referencia al narrador de ayer frente al de hoy. Según Pombo, el narrador de ayer y el de hoy “sigue siendo el mismo narrador. Solo que hoy (1997) cuenta lo contrario de lo que contaba entonces (1977). Luego ya hay una diferencia entre el ayer y el hoy: Lo contado es muy diferente, como se percibe por parte del lector.

La estructura de los prólogos es muy diferente. El Prólogo de 1977 está estructurado en cuatro secuencias innumeradas. El Prólogo de 1997 está secuenciado en once (11) numeradas. La extensión de los cuentos es variada. Los más prolijos son los cuentos números 7), 8) y 9). El nº8) es el más extenso y explica dos de los cuentos: El nº3): “Las luengas mentiras”, y el nº 9): “La semblanza de Muñoz-Vitriera...”.

¹ Pombo, Á., *Alrededores*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 226.

También hay diferencia en *los títulos* entre uno y otro. Los títulos de 1977 son escuetos, casi pinceladas en el lienzo narrativo: “Tío Eduardo” [1]², “Regreso” [4] o “El cambio” [11]. El más largo es una estructura nominal: “Las silenciosas tazas del desayuno” [3]. Por el contrario, los títulos de 1997 son muy heterogéneos. Algunos son prolijos, barrocos, como los n° 1 y n° 9, frente a otros que son sencillos, como los n° 5 y n° 6. El n° 1 es explicativo a la vez que costumbrista: “Avatar con peripecia de la reaparecida pitillera preferida de Su Alteza Imperial la Archiduquesa Olga Alexandrovna”; el n° 9: “La semblanza de Muñoz-Vitriera o de cómo acabó siendo imposible para el Dr. Muñoz-Vitriera componer, mental o verbalmente, la semblanza de un hombre excepcional, cuyo entendimiento se especificaba siempre por un objeto universal, y de lo que hizo en su defecto”, es más barroco en la enunciación, amén de ser un enunciado valorativo y explicativo.

Los cuentos de 1977 son más existenciales, los de 1997 más costumbristas. Los cuentos del exilio son una clara puesta en escena de una *insoponible levedad del ser* (M. Kundera) humano, como bien quedó recogido en el libro de M. Kundera. Los cuentos hispanos o madrileños, llamados así por haber sido redactados aquí en Madrid, en España, son más metafísicos. Pero hay cuentos, recurriendo a la clasificación de Anderson Imbert³, fantásticos, realistas, y los hay con algún que otro toque de misterio. En concreto, en dos de ellos, hay un toque de realismo mágico. Es el caso de los cuentos “Solarium” (n° 6) y “Los aventados” (n°4). En ambos cuentos es presentada la realidad, el viento en uno (n° 4), y el sol en otro (n° 6), transformada en situación casi irreal, mágica. En “Solarium” una persona casi llega a un estado místico-erótico al tomar el sol. En “Los aventados” el lector es transportado al más allá. Estos eventos son naturales, reales, sin embargo, están narrados de tal manera que provocan en el lector una sensación de ilusión, de irrealidad; lo real maravilloso. Pombo ha conseguido un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza, de lo natural. Y la estrategia ha consistido en potenciar de una manera maestra que los personajes, en una situación existencial extraordinaria: soledad, cierta neurosis, alteraciones emocionales, asocien sensaciones –ventosas y solares– e ideas irreales y comuniquen al lector una versión, para ellos, extraordinaria de eventos ordinarios⁴. Pombo ha presentado lo real de una manera maravillosa en lugar de presentar la magia como si fuera real, como en la narrativa de García Márquez, por poner un ejemplo.

Por tanto, entre uno (1977) y otro (1997) prólogo hay una notable diferencia, ya no solo en la forma, sino también en el contenido. El uno es indicativo, el otro explicativo. El uno es novedoso, el otro es referencial; el uno es

² El encorchetamiento es propio, no del autor.

³ Cfr. Anderson Imbert, E., *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, 1996, pp. 170-178.

⁴ Ibid., p. 172.

valorativo, el otro es orientativo. En el primero, Pombo recurre a otro, un prestigioso profesor, J. L. Aranguren; en el otro, es el propio autor: Álvaro Pombo, el dueño del mismo. En el de 1977, Pombo necesita al otro para ser; en el de 1997; es, y ya no se necesita del otro para ser. Su ser literario tiene suficiente fuerza como para dar fuerza a su propia obra. Esa autonomía es visible también en los personajes de la segunda colección.

Temática de los cuentos. El corpus de 1977 es claramente de temática homosexual, con el subrayado de la incomunicación del ser humano contemporáneo o del individuo en la sociedad actual. Estos cuentos se habían fraguado en Londres, cuentos inspirados por las circunstancias de su autor en Babilonia. Por tanto se superponía la soledad, los recuerdos juveniles, y la gravosa inhibición de la homosexualidad. El corpus de 1997 nace en Madrid, y las circunstancias del autor son muy otras. Reconocimiento social, exhibición de su orientación sexual, manifestada en múltiples círculos literarios y tertulias, prestigio literario y social, etc. Se entiende que la homosexualidad no sea la temática predominante, a no ser una ligerísima insinuación a la misma. Ahora los cuentos son de clara tendencia ética, con el subrayado de múltiples acciones costumbristas. En estos cuentos domina el imperativo categórico de la opción compasiva por lo débil.

Entre un corpus y otro ha habido una evolución y un tratamiento, sobre todo, de la temática sexual muy diferente. Pombo se ha reciclado; los personajes, también. Y el reciclado consiste en lo siguiente. En los cuentos de 1977, la sexualidad era un *dato natural* de los personajes, la mayoría eran homosexuales con el *estigma* de la culpa, de la enfermedad y del victimismo⁵. Ellos mismos son sus propios verdugos y sus propias víctimas. Porque, a diferencia de cuanto indica en el Prólogo J. L. Aranguren, que la homosexualidad es vivida como una “dulce” y un “tranquilo” estar, en los cuentos de 1977, el homosexual no vive tranquilo como indica el profesor, sino de una manera intranquila, poco dulce, porque su verdadera orientación está inhibida, reprimida, sublimada, como en el caso de Don Gerardo, en el cuento “El cambio” (*R*).

El corpus de 1997 es muy diferente. En lo social ya no hay una clara marginalización ni estigmatización de la sexualidad alternativa, sino más bien condena de toda postura y conductas homofóbicas. Creemos que este aspecto es visible en los cuentos de 1997, en donde Pombo deja al margen el tema de la sexualidad alternativa⁶. Apenas aparece la sexualidad, menos en

⁵ Estamos en una sociedad que despierta de su largo letargo de prohibiciones. Todavía no se admite claramente las diferentes vertientes de la sexualidad. En la sociedad hay destape, lucha por la libertad, etc., aspectos visibles en los cuentos.

⁶ El profesor Martínez Expósito ve ciertos problemas en este corpus de 1997. A saber. “En los años noventa, Pombo parece haber querido reciclarse [...] Este reciclaje pombiano ensaya dos estrategias relativas a la sexualidad: por una parte elimina la sexualidad de la superficie de sus relatos, evitando cualquier alusión directa a una orientación o a una práctica concreta y remitiendo al lector interesado a los niveles más simbólicos de los personajes; por otra, lejos de sumarse a la moda masiva de celebra-

su vertiente homosexual, sino con trazos muy difuminados. Es decir, ya no es la sexualidad, entre otros temas, aspecto principal del relato pombiano, ni obsesivo, sino la focalización se hace en otros aspectos más costumbristas, como los efectos de la mentira o los efectos del sol en una persona mayor o el avatar de una pitillera en la acorte de los Romanoff.

Otras de las diferencias que encontramos entre las dos colecciones de cuentos es el tono. En los cuentos del exilio, Londres (1977), los relatos cortos tienen un tono británico. La cultura anglosajona es uno de los sustratos más visibles en esa narrativa, en formas y en modos de vivir. El narrador – recordemos –, es un gran seguidor de G. Eliot y H. James⁷. Pombo hereda de ambos esa peculiar mezcla de contención y riesgo, aspecto que caracteriza a la narrativa anglosajona, tanto en lugares como en personajes y emparejamientos. Una de las partes de las parejas es británica. Por tanto, lo anglosajón es un elemento muy visible en la narrativa pombiana. Estamos por tanto ante un narrador ¿británico?

Por el contrario, los cuentos peninsulares son menos anglosajones. Esas presencias han desaparecido. “Avatar....”, cuento nº 1, se desarrolla en París y San Petersburgo, época de los Romanoff, y “Una acción de paz”, cuento nº 2, en Asís, en la Edad Media, el resto, todos en Madrid⁸, ¿Santander?⁹, Soria¹⁰ y otras ciudades¹¹ peninsulares¹². Los emparejamientos son todos ellos, cuando los hay, del territorio y la vida que llevan todos ellos es muy castiza, muy española. Vida familiar y costumbres española. En “La luengas mentiras” (nº 3), el narrador traslada al lector a una escena familiar, costumbrista. “Aquel mediodía estaban todos: Silvia y sus dos hermanos, los padres de Silvia, la madre del padre de Silvia y una amiga, invitada a la paella dominguera” (p.35). Es decir, el Madrid de los años 70.

Las antropologías que surgen de los cuentos también son diferentes. En el corpus del exilio (1977), el hombre protagonista de los cuentos es un ser existencialmente caído, arrojado y arrehogado a la existencia que debe de afrontar porque es así. Vivir consiste, en la mayoría, en ser otro ante los ojos de otros. Vivir consiste en estar solo ante el mundo y en un mundo hostil. Vivirme es muy diferente a vivir con otro y con otros. Por eso el fracaso y el

ción de lo gay típica de los noventa, se atrinchera en sus antiguas posiciones y sigue creando personajes sexualmente culpabilizados incapaces de aceptar sus condición sexual. Esta doble estrategia evidencia, en nuestra opinión, que un nuevo tipo de autocensura se le ha impuesto a Pombo y a otros escritores que simplemente tratan de llevar a su literatura su experiencia de la vida”, en Martínez Expósito, A., *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <queer>*, Barcelona, Laertes, 2004, p.125.

⁷ Álvaro Pombo ha sido llamado el H. James español.

⁸ “Las luengas mentiras”, nº 3, “Alma mater”, nº 5, “La semblanza de Muñoz...”, nº 9, “La tanguilla”, nº 10, y creemos también “LakiLuky”, nº 8, pues el narrador hace una anotación refiriéndose al Presidente F. González (p.112).

⁹ “Los aventados”, nº 4, quizás también ¿“Solarium2?”, nº 6.

¹⁰ “El atropello de don José Maza López”, nº 11.

¹¹ Por ejemplo, en el cuento nº 7: “La soberbia de la vida”, son tres las ciudades que aparecen en la narración: Valladolid, Madrid y ¿Santander? (p. 107).

¹² Da la impresión que sigue a G. A. Béquer y sus leyendas.

mal, en las vertientes de culpa, escisión interna, angustia, miedo y soledad, se presentan como problema básico del ser existencial.

La existencia corpórea humana se presenta en estos cuentos bajo la perspectiva masculina y femenina. Sin embargo, en los cuentos de 1977, y desde una vertiente sexual, la orientación no se acompasa con la visible corporeidad. Esta disfunción entre lo externo (cuerpo) y lo interno (sentimientos, deseos) genera en muchos de los personajes mal en su vertiente de infelicidad y extrañamiento. No hay correlación entre lo que son morfológicamente y lo que sienten psicológicamente. Y no hay uniformidad entre la manera de comportarse pública y socialmente, y el sentimiento y el deseo que brotan en su interioridad. Por eso muchos de ellos suelen preguntarse, en algún momento de la narración, ¿Quién soy? ¿Quién era ayer, anoche...?

Por el contrario, la antropología que emerge en los cuentos de 1997 es muy diferente a la de 1977. Es una antropología vitalista, alegre, esperanzada. Los personajes se viven en sus necesidades, en y desde sus peculiaridades, su pobreza y menesterosidad, mas también desde sus riquezas. Ese yo ensimismado, cerrado, giróvago (1977), ahora, (1997), ya no es tan cerrado. El yo está con otros y ante los otros tal cual es y no se preguntar mostrarse diferente. Esa postura influirá a la hora de actuar éticamente. Muchos de esos personajes, en lugar de quedarse en ese yo egoísta, cerrado, se abren al momento y al otro. Y ese cambio, es debido, entre otras cosas, a la correlación que hay entre lo que son y lo que sienten y desean. No desean ya ni sienten cosa ajena a lo que son. Puede haber una disfunción entre el deseo y la realidad, pero no desde la orientación, sino desde la proyección de los deseos. Por ejemplo, Alfonso miente por un desajuste entre deseos y realidad, no porque sea un varón y quiera a un varón.

La moral que surge entre uno y otro también es muy diferente a la hora de tratar a los personajes. La compasión, la piedad, la caridad con que son tratados en el corpus de 1997, es muy diferente a cómo lo son en el corpus de 1977. En éste, el narrador deja a cada uno, menos en el cuento de "Luzmila" (R) al devenir de los hechos. Hay una postura ética muy clara en el corpus de 1997, nada clara o ausente en el corpus de 1977. Lo importante en los de 1997, tanto en la narración como en los personajes, es la actitud ética de la persona. Por ello, los cuentos presentan a personajes con integridad, con sustancia, capaces de relacionar sucesos, situaciones y emociones. Ahora son capaces de abrirse a todo y a todos; hasta se abren al futuro. No así en los cuentos de 1977, que no hay conexión entre el hacer y el sentir. A estos personajes, Pombo llega a llamarlos monstruos.

En *Cuentos reciclados* ya no es la homosexualidad el tema recurrente, y casi obsesivo, sino un abanico de formas de ser, las anécdotas, esos avatares de la interioridad, captados por el sutil e inteligente ojo del narrador en un momento concreto de una vida (Elena) en la vida. Fragmentos de exis-

tencia. Ya no es el empantanamiento, ni el parón interior, sino la postura que cada uno de los entes toma ante sí y ante lo demás y ante los demás. El imperativo categórico, ahora es hacer lo que creen que deben de hacer con las consecuencias que ello trae. Federica de la Lombana (“La semblanza de Muñoz-Vitriera...”, nº 9 [CsR]) es capaz después de escuchar la confesión de una vida llena de rencor, envidia y odio, de compadecerse de ese tú en su necesidad que tiene ante sí. Otros cambian de vida merced a una opción que creen deben de hacerla para salir de una monotonía. Sigue Pombo en estos cuentos, 1997, la tónica de otras narraciones (los de 1997, las novelas anteriores a estos cuentos), aspecto que convierte a los cuentos de 1997 en un rasgo singular: la reflexión. Ésta nace de esa formación y ese gusto por la filosofía del autor, con el añadido de la religión. Si no véase ese final del cuento “La semblanza de Muñoz...” (CsR), donde se pone de manifiesto el silencio de Dios sobrecogedor: “[...] porque sólo Dios podría sentirla [la compasión], de verdad sentirla, como Dios sentiría nuestros sentimientos si sintiera” (p.142).

Entendemos, por tanto, que entre el corpus de 1977 y el de 1997, han cambiado muchas cosas. Desde la postura existencial, hay otra forma de ver el mundo, al hombre y hasta la literaria. Hay un Pombo, ahora, más maduro, más ágil en el pensamiento y en la prosa, más sutil, y todavía más humorista. Con un añadido: Más humano.

El lector de toda la obra narrativa de Álvaro Pombo está ante un fenomenólogo de la conciencia, de la vida, del hombre y de la literatura.

9. Conclusiones.

En el mundo de la literatura española, la narrativa pombiana emerge cada día con más fuerza. Álvaro Pombo se ha convertido en uno de los novelistas más relevantes, “más interesantes y singulares” en la actual novela española. Por su talla literaria empieza a ser reconocido ya no solo en los círculos foráneos de las letras, sino también por una parte de la crítica académica, más de fuera que de dentro, como bien hemos demostrado al inicio de nuestra investigación.

1. Pombo, con su **peculiar carácter** de escritor y **escrutador del ser humano y de la sociedad** en que vive, pone un poco de luz en el mundo de las letras, aportando su visión particular del hombre, de la vida, del ser y del hacer, a través de la reflexión narrativa.

1.1. Con su estilo y pensamiento, es escritor a la vez filósofo y humorista, metafísico, realista y costumbrista, profundiza en la psicología humana a través del método de la psicología-ficción.

1.2. Sus novelas son un **análisis de los recovecos familiares**, de **la orografía del alma humana**; un **esplorador de conciencias interconectadas**.

2. *Pensamiento barroco, intelectual, filosófico, analítico y subjetivo. El ser y sus variaciones sustanciales.* Pombo pone claridad, con su *savoir faire*, no solo a la manera de ser humana, sino también a la manera de pensar, de reflexionar sobre el hombre. En su ficción hay una narración intelectual de enseñanza, acerca de lo que es y lo que debería ser.

2.1. Pombo ahonda en la *manera de ser del ser* (Heidegger) a través de un intenso subjetivismo. Según él, el sentido se construye en la acción y mediante el juicio de nuestros actos.

2.2. “Nosotros” significa en Pombo el ser humano, con sus tendencias sexuales, sus preferencias eróticas, su devenir histórico; parte de un firmamento pombiano, algo muy concreto, la sociedad determinada, la de la burguesía acomodada en descomposición, tanto santanderina como madrileña.

3. *El otro como interlocutor. Reconocimiento y valor del otro, no solo como otro, sino como constructor del otro en mí como otro.* Pombo, en esta línea, se debate entre el **pensamiento husserliano de la intersubjetividad** y el **pensamiento hermeneútico fenomenológico de Ricoeure**, y lleva a la narración el precepto ético de tener que pensar en el otro, en la línea cristiana y la filosófica.

3.1. Su pensamiento tiene también claras referencias a la filosofía de Lévinas. Pombo ha experimentado en su propia carne qué significa ser diferente a los otros y qué consecuencias personales y sociales han traído en su vida serlo.

3.2. El mensaje pombiano es la **proclamación de la existencia del otro, su reconocimiento y valor, sobre todo a través del amor**. Y al proclamar esa existencia, se afirma su valor absoluto, su dignidad, valor que sostiene a todo ser humano sea cual fuere su orientación sexual, raza, cultura. Ese valor sostiene no solo al hombre particular, sino también a toda una sociedad, y por extensión a los seres humanos.

4. *El problema del bien y del mal en la vida humana. La banalidad del mal y la fragilidad del bien. La complejidad del ser humano y la contradicción de la libertad finita.* Pombo plantea por encima de toda esta narrativa que todo ser humano, en su más profunda libertad, tiene que elegir claramente en todo momento de su vida, sea fácil o difícil, sin poder decir no. El bien es frágil, por eso hay que evitar banalizarlo.

4.1. *El mal está en la voluntad del ser humano; está en la manera de ser del hombre.* Pombo es un escritor, filósofo, poeta, cuentista, etc., que a lo largo de su nutrida obra literaria, se ha consagrado fundamentalmente a descubrir el misterio profundo del hombre, a describir las formas del mal, avatares del mal, como así los llama él, y, en ocasiones, su banalización. La trama narrativa construida sirve al escritor para hacer juicios, valorar las acciones de esos casos particulares, los universales concretos, y definir, a través de ellos, las manifestaciones del bien y del mal: lo justo o injusto, lo bello y lo feo, lo moral e inmoral, lo bueno y lo malo.

4.2. *El mal es la abdicación de la responsabilidad en la conciencia.* La banalidad del mal no es otra cosa sino que la abdicación de la persona, de cada uno de los personajes en la vida real, de la responsabilidad de confrontarse reflexivamente con sus propios actos y sus consecuencias, sometiéndolos al tribunal de la conciencia. Quien rehúsa dialogar consigo mismo en el foro y fondo de la conciencia, está abocado a llevar una vida de autoengaño, de inautenticidad, de insustancia.

4.3. El escritor no hace referencia al gran mal. El mal recogido por él es más humilde, pero no por eso, menos dañino.

5. Por otra parte, Pombo recoge la fragilidad del bien. Un bien en ocasiones más discreto, menos documentado, que un escandaloso y traumatizante mal, sobre el que se ha escrito y se escribe en múltiples obras en todos los tiempos. El bien que nos deja Pombo a lo largo de sus novelas es esa forma de ser sencilla y cotidiana, traducida a hacer el bien al otro, llevar alegría al otro. El rostro del otro le increpa a no permanecer pasivo (Levinas).

5.1. El bien es apreciable también en el coraje, en la entrega a la verdad, la piedad o a lo que es justo, en la más clara línea platónica.

Pero la narrativa pombiana es algo más, el pensamiento de Pombo tiene más voces, su mundo abarca mucho más.

6. Ficción literaria.

6.1. A nuestro juicio, la narrativa pombiana aporta a la literatura hispánica actual **singularidad**. Pombo condensa su itinerario existencial y biográfico con el narrativo. En su narrativa hay altos niveles de autorreferencialidad.

6.2. Es un narrador singular en cuanto a lo generacional. Pombo es **ageneracional**. Se distancia y se distingue de su generación por la **cultura amplia** de la que goza (filósofo), por **haber vivido fuera de España** (exilio), aspecto que le hace entrar en contacto con la narrativa anglosajona, además de la filosófica, y por el contenido de su narración: es una narración reflexiva, filosófica, ética y religiosa.

6.3. Otra de las singularidades de la narrativa pombiana es su **realismo subjetivo** y el tono existencialista. La narración parte de una “vivencia” existencial, sin embargo, no se queda en la existencia misma (inmanencia), sino que la trasciende muchas veces hasta encontrar un Misterio. Este misterio se manifiesta en la figura de Jesús de Nazaret.

6.4. La ficción pombiana se caracteriza por ser una **narración y narrativa de la conciencia**. Pombo es un fenomenólogo de la conciencia. Su prosa es, en gran parte, de conciencia en la que el lector asiste a cuanto ocurre en la conciencia de los personajes, tanto narradores como actores, y a una constante emergencia de conciencia: pensamientos, sentimientos y actitudes éticas.

6.5. En los relatos ofrece una galería de **retratos morales** y un desfile de registros de voces (polifonismo), pluralidad de voces distintas de las cuales se reconocen distintas formas de realidad, de moralidad, de existencia. Cada voz tiene una identidad propia, un rostro propio, una mirada peculiar. La ficción contiene tanto registros cultos como sencillos, idiolectos, rayando, alguna que otra vez, en lo grosero.

6.6. En la narración de las vidas de los entes literarios, con sus voces particulares, Pombo da relevancia a aquellas experiencias íntimas, destacando situaciones existenciales tales como la soledad, el anhelo de felicidad humana; de consuelo, acogida y reconocimiento.

7. **Temática.** La mayor parte de los temas se refieren a aspectos de la vida cotidiana, sobre todo de la actualidad, que convierten su narrativa en ficción sapiencial.

7.1. La narrativa se caracteriza por la temática siguiente: El sentido de la vida, de la muerte; ser en el mundo y sus formas, y de su existir con sustancia. Esta temática toma forma filosófica y narrativa en insustancialidad (primer ciclo) o sustancialidad (o reciclado) ética (segundo ciclo); en bien y mal, religiosidad o no, creencia o increencia; también el duelo y su superación.

7.2. Además está desarrollado, muy marcadamente, el tema de la sexualidad, en la vertiente homosexual. ¿Qué es ser homosexual?

7.3. Otros temas trasversales son el amor, el acto de fe, la vida infantil. Temas recreados a imagen y semejanza del autor.

8. Narrativa y **lenguaje**. La prosa pombiana es compleja. Es un lenguaje filosófico, ético, teológico y literario. En ella hay que diferenciar dos partes. Una primera está formada por una prosa más profana, manifiesta en novelas como *El parecido*, *Los delitos insignificantes*, etc; prosa perteneciente a su primera época insustancial. Y una segunda parte, donde abunda una prosa más religiosa, como bien recogen novelas como *El cielo raso*, *La cuadratura del círculo*, *Contra natura*.

8.1. En la narración pombiana hay abundante contrapunto, taraceados, digresiones así como emergencia de conciencia. Muchas veces, la prosa es un tratado de estilo literario.

8.2. La novela pombiana es una representación del buen uso de la lengua castellana, reflejado no solo en la expresión, sino también en la sutileza, en la ironía y en el humor. Hay una fuerte presencia del humor en toda la narrativa.

9. Narrativa y **personajes**. La obra narrativa de Pombo se desarrolla entre tres ciclos narrativos: a) la insustancia, b) la sustancia, reciclaje o religación y c) el escatológico. Nosotros nos fijamos en el ciclo a y b, dejamos el c para otra ocasión. En estos dos ciclos (a y b) aparecen una serie de personajes con un grado de forma de ser. La singularidad se manifiesta también a través del tratamiento de ellos. Pombo construye, mimética y ficcional, unos **personajes de desgracia**. La mayoría de ellos van en busca de su ser. Héroes en busca de autenticidad, de sustancia, de identidad. La diferencia entre los de un ciclo y los del otro está en la forma en que buscan reconciliarse con el mundo que les rodea a través de sus formas de ser.

9.1. Los entes literarios del primer ciclo tienen la característica de ser víctimas de su propia manera de ser. El mal está en sí mismos, en su manera de entenderse, de entender la vida. Llevan una vida muy lineal, in-

tentando trascender su existencia gris, incluso recurren a la fabulación para trascenderse, sin lograrlo.

9.2. No ven al otro como otro diferente, su egocentrismo no les deja ir más allá de sí mismos, ver más allá de sí mismos, por eso muchos de ellos terminan trágicamente. Entiéndase Ortega (DI), Gonzalo Vidal (P). Esa cerrazón en sí está simbolizada por los espacios cerrados de las casas, mansiones, pisos, muchos de ellos laberínticos. Pombo deja en esas representaciones esa evocación a la caverna de Platón.

9.3. Algunos de esos personajes, desde la memoria, se recrean en el ayer y rememoran escenas de la vida cotidiana vividas en la infancia y recordadas en la madurez con la ingenuidad e inocencia con la que se contemplaban en el ayer. Pombo *no* se fija en el *pasado histórico*, aunque hace mención a él, sino en el *pasado biográfico*; tanto que hace, a veces, un sociograma de ese personaje.

9.4. Entes que aluden con cierta perioricidad a que los narrados lo han visto u oído todo y aparecen en calidad de **testigos** que legitiman la veracidad. Hay abundancia de verbos de sentido en la narración.

9.5. El segundo ciclo narrativo se caracteriza por la introducción de personajes insustanciales y sustanciales; muchos de ellos han sufrido un reciclaje psicológico y ético. Esa novedad está representada en el personaje de María (MPI). Ella presenta y representa la verdad de las cosas. La verdad os hará libres, cosa que no lo hacía los del ciclo insustancial.

9.6. Los personajes del segundo ciclo se caracterizan por la lucha interna entre el bien y el mal, manifestada entre la sustancia y la insustancia. El modo de ser motiva a cada uno y se proyecta y presenta como una meta a alcanzar. En la línea de Kierkegaard, pasar de seres estéticos a seres éticos, algún que otro, a ser religioso. Un ejemplo de cuanto afirmo se puede ver en los personajes de Paco Allende y Ramón Durán (CN).

9.7. Los personajes femeninos de la novela pombiana son tratados con exquisitez, con ternura, con piedad, algunos. Los hay de una ternura y de una bondad ejemplar, los hay también luchadores y abnegados, inteligentes y religiosos. Siempre opuestos al varón.

9.8. Las mujeres pombianas son maternales, autónomas y libres, no dependientes de los maridos cuando los hay. Son buenas observadoras y lectoras de la realidad así como preocupadas por los suyos. Sin embargo, en algún que otro personaje femenino, se ha ido la mano al autor, Pombo, y aparece una mujer con tonos muy viriles. Recordamos a dos protagonistas, una anónima (DM), la otra, Federica de la Lombana (“La semblanza...”, CsR).

9.9. Pombo hace una llamada esperanzada a través de la narración a la *reconciliación consigo mismo a través de la apropiación de su historia personal y social*.

9.10. A través de los personajes de Fernando (FMT), de Paco Allende (CN), entre otros, Pombo introduce otra de las características de su narrativa: Cuando uno reconoce lo propio, la propia historia, dese una unidad, integridad, surge la aceptación del otro como ser diferente, autónomo, pero igual en dignidad. Surge una *ethos* ante el otro.

9.11. El bien está en contemplar al otro como tal; el mal en lo contrario, desde mi visión y apropiación particular.

10. Religión.

La religión es un tema en gran parte de la narrativa, sobre todo, en: *Quédate con nosotros, señor, porque atardece*, *La fortuna de Matilda*, *Contra natura*, *El cielo raso*, *El metro de platino*, *Vida de San Francisco* y *La cuadratura del círculo*. En el resto de las novelas hay una presencia más que notable sobre la religión.

10.1. Las novelas de Pombo tienen un horizonte religioso. En la prosa pombiana se barrunta esa inquietud religiosa, esa búsqueda de ese Tú, que no caba de encontrar. Este aspecto acerca a Pombo a Unamuno (horizonte de la trascendencia).

10.2. Sin embargo, una de las diferencias entre Unamuno y él es la claridad creyente. Pombo quiere y sabe qué quiere y manifiesta ese saber que quiere.

10.3. Su narrativa muestra a un novelista filósofo, ético y creyente. La postura ante la religión no es a la manera tradicional, sino a la de una religión sin religión; la de un cristianismo social semejante al de los primeros siglos: "partir y compartir" el pan, nacido del evangelio de Jesús de Nazaret.

10.4. Pombo invita a sustituir la religión tradicional (institucional) por formas seculares. Su novela es religiosa, contiene religión. Pero no una religión de catecismo, o una teología narrativa, o unas formas sacrales tradicionales, sino más bien, una religión donde se ha dejado la "trascendencia vertical" (transhistórica), en favor de una "trascendencia horizontal" (intra-histórica). Dentro de esa horizontalidad, del aquí y ahora, ha flexibilizado la interpretación doctrinal oficial; se ha alejado de ella en favor muy claramente de una religión de la acción.

10.5. El hombre es el lugar donde está esa Trascendencia; y en concreto, en lo humano necesitado, pobre y desvalido. A Dios se va a través del hombre.

10.6. La religión defendida por Pombo denuncia la injusticia. Una religión donde el rostro del otro sea la verdadera presencia del Misterio; una religión donde la esperanza sea el banderín de la vida para que el hombre viva, luche, ame.

10.7. Pombo es un escritor creyente, confeso de un credo concreto: el cristianismo, y de una Trascendencia, como fuerza y sentido de la vida, a través de una figura concreta: Jesús de Nazaret.

10.8. Pombo no es practicante, católico, a pesar de haber sido formado en él. Y por tanto, no comulga con una religión institucionalizada. Desde esta postura de distanciamiento, mantiene una postura oficial de anticlericalismo, a la manera galdosiana o valleinclanesca.

10.9. Pombo se sirve de la religión para dar a la narración cierta estética. Esa estética religiosa sirve al autor para formalizar cierto estilo humorístico, satírico, festivo, irónico y erótico. Pombo, a través de juegos de palabras y de citas profano-religiosas, elabora amalgamas sagrado-profanas magistrales. Una muestra está en la novela *El cielo raso*.

10.10. Pombo está en el humus de la tercera muerte de Dios, pero él sabe emerger de ella, proclamando su nombre: Jesús. Pombo busca sentido vital en el Absoluto; busca a Dios, y lo encuentra a través de muchos “Elías”, en el mundo, en las relaciones de pareja, en los grandes temas en los que está sumergido el hombre del siglo XXI. Por eso reivindica la no trivialización de la vida.

10.11. En parte de la prosa, sobre todo la última, en concreto, *Contra natura*, aparece la salvación, la redención del hombre. La religión está en el trabajo diario, en la calle; en la misma vida, en la lucha por ella y en ella; y, sobre todo, en el bien hacer. La religión así es factible y trae felicidad y sentido a la vida.

10.12. A pesar de haber expresiones irreverentes, abundan mucho más las de grandeza y de profunda espiritualidad.

10.13. Álvaro Pombo introduce en su narrativa, principalmente en la más religiosa, una serie de cuestiones implícitas, como el tema de la santidad laica. Pombo viene a indicar que, en sentido lato, la santidad no es un atributo propio y exclusivo de los creyentes religiosos, sino de toda aquella persona que busca trascender la propia vida, haciendo presente en su vida un grado de bondad, que recae no solo en beneficio propio, sino principalmente en el otro. Porque estamos de acuerdo con Torralba en que “la santidad es una posibilidad humana” y no está sujeta a creencias religiosas, tampoco a ideas políticas o sociales. Esa dimensión espiritual humana forma parte de un “horizonte de sentido que todo ser humano, [...] más allá de su origen social, racial o étnico, puede proponerse como el fin de su existir, como el sentido de su vida”¹.

10.14. Muchos de esos héroes pombianos están alejados de Dios, la mayoría han tenido contacto con el tema religioso. Unos por su educación, otros porque han sido ambiguos y otros porque han estado en contacto con lo

¹ Torralba, F., *Creyentes y no creyentes en tierra de nadie*, Prólogo del cardenal Gianfranco Ravasi, Madrid, PPC, 2013, p. 231.

religioso. Sin embargo, cuando es necesario, no rehúyen ayudar al otro en su necesidad.

10.15. Pombo lleva a desarrollar una serie de conceptos que configuran el universo del bien: la donación, el perdón, la hospitalidad, la discreción, el cuidado. Coincidimos con F. Torralba, cuando estas cualidades convergen en una persona, irrumpe el santo.

10.16. Pombo recoge en su pensamiento unos fundamentos de santidad ética. La paz del corazón es una conquista y es el fruto de una entrega sin esperar nada a cambio.

11. Antropología.

La narrativa de Álvaro Pombo se caracteriza por un estudio del hombre como unidad, libre y dinámico. Un ser que se hace así mismo; ser abierto al futuro. Podríamos afirmar que es una parábola de la condición humana, percibida y narrada desde el lado de la homosexualidad. En la narración, Pombo recrea un mundo ficcional singular y propio. El binomio: sexualidad/religión es uno de los temas que singularizan esa ficción.

11.1. Una parte de la antropología pombiana es filosófica. La narrativa pombiana es un estudio ontológico y metafísico del ser humano a través de una fenomenología de los comportamientos, de los sentimientos y de las actitudes. Pombo recurre a la descripción directa de los estados íntimos, de las experiencias interiores e intensas del alma.

11.2. En la línea de la novela de crisis del sujeto, con su narrativa, Pombo aporta una manera de ver y estudiar al hombre, desde la psicología-ficción, al hombre interior, en la línea de San Agustín y de la literatura mística, en unos personajes unas veces desgarrados, otras, desustanciados y alienados por sus propios sentimientos y circunstancias.

11.3. La antropología pombiana, aunque un tanto pesimista, encierra un aura de esperanza. Es posible ser a pesar de la insustancialidad. Pombo defiende a un hombre en constante conquista de su libertad. Esto convierte al hombre en ser en sus propias manos. Solo tiene que descubrir la libertad y empezar a caminar, siendo, haciendo.

12. Ética.

Y aparece así otro de los grandes rasgos de la ficción pombiana: la dimensión ético-moral. Sin duda alguna, estamos ante un escritor ético y moral. Esa índole moral, añadida a la intelectualidad de la narración, da a las ficciones un aire didáctico, sapiencial, en el sentido de enseñanza, como los ejemplos de la Edad Media. Enseñar lo que es y lo que debería ser. Pero a diferencia de aquella que tiene un componente teónomo muy particular, la

de Pombo se inscribe en las coordenadas de la autonomía. Es el hombre en su singularidad el que ha de discernir cómo debe actuar, y lo ha de hacer de tal manera que ese hacer pueda convertirse en una norma universal.

12.1. *Una narrativa moral y ética..* La moral y lo moral son momentos de acción y de reflexión muy presentes en la narración de Álvaro Pombo; un denominador común en su narrativa.

12.2. Pombo es un novelista moral. Según él, no hay una moral, una ética oscilante, cambiante y caprichosa, al albur del momento. En sus ficciones se evidencia **un robusto sistema de valores** de raíz cristiana y de filosofía moral, como el amor, la compasión, el valor y el cuidado del otro, el sacrificio, la abnegación, que destierran de su pensamiento y narración toda ambigüedad, oscilación y liquidez, propias del mundo en el que estamos.

12.3. *No a un pensamiento débil.* Pombo aporta ideas claras a cerca del obrar humano, sobre lo lícito e ilícito, sobre lo justo e injusto, bueno y malo, porque presupone que el pensar es ejercido por todo aquél en su ejercicio como tal. Muchos homosexuales fenecen porque no han llegado a articular adecuadamente su ser con el hacer. Otros muchos intelectuales también han fenecido porque se han encerrado en sus quimeras abstractas, olvidando su realidad y la que les rodea.

12.4. Pombo plantea una ética formal, en la línea de la *Ética* kantiana. A su manera, también quiere dar respuesta con su propuesta ética al relativismo que impera (pensamiento débil), sobre todo en el mundo homosexual. Como Kant, busca a través de su narrativa un criterio moral que sea guía de conducta para el homosexual, y por extensión, para todos.

12.5. Su ética es del deber, porque entiende que el único motivo que debe guiar la conducta moral (homosexual principalmente) es el cumplimiento del deber.

12.6. El escritor no solo bebe en las fuentes kantianas, sino también del existencialismo. Defiende la autenticidad como forma de ser del ser. “Fuimos educados –indica–, al menos el sector más inquieto de mi generación en el existencialismo poético y filosófico. Una de las ideas de entonces fue la de autenticidad”; “en mi caso, autenticidad y realidad se presentaron siempre enfrentadas a irrealidad estética (gozo, felicidad) y superficialidad”.

12.7. En la búsqueda de la mejor manera de vivir y de comportarse, recurre a otras respuestas éticas para entender qué puede ser lo mejor para el ser humano. Y se fija en el papel de los sentimientos, las pasiones, los deseos y los amores humanos como núcleo desde el que fundamentar una concepción ética. Su fuente de inspiración es Iris Murdoch y la ética del cuidado. Ésa basa su teoría ética en el amor, clara influencia del cristianismo en su pensamiento.

12.8. Pombo se convierte en muchos momentos en profeta denunciador de todo aquello que desemboca en **el mal**. Unas veces comulga con la

poética de la tradición profética bíblica, otras con la poética evangélica y otras, con la ética. Pombo narra siempre al servicio de una visión y vivencia más humanas del hombre (aspecto genérico), y en su aspecto más específico, del varón homosexual y de sus relaciones, tanto personales como sociales.

12.9. La narrativa pombiana es anunciadora y *denunciadora*. Pombo es la voz de la conciencia, sobre todo de la conciencia gay. Pombo describe personajes buenos, bienaventurados, de corazón magnánimo que saben enternecerse ante la miseria humana. Hay, pues, una percepción y una concepción antropológica profundamente humana en toda la narrativa, tanto novelada como cuentística.

12.10. La ética pombiana no es una propuesta de mínimos, sino de máximos, y como tal, tiene profundas afinidades con la ética evangélica.

12.11. La idea de bondad que trasvasa toda esa ética es una idea de bondad que aspira a lo más alto.

12.12. Pombo, como otros muchos escritores, ejemplo, Camús, Sartre, lucha contra toda forma de opresión personal y social a través del otro. Porque según da a entender, se han trastocado los grandes valores humanos por los valores del desprecio y la eficacia; la voluntad de libertad por la voluntad de dominio.

13. Sociología.

Desde la perspectiva sociológica, la narración pombiana aporta una reflexión sobre las relaciones personales, la familia y la sociedad burguesa de diferentes lugares, principalmente santanderina y madrileña. En concreto, algunos de sus componentes y el comportamiento de esa burguesía en el ocaso.

13.1. El bien y el mal también están presentes a través de los análisis de los recovecos familiares. El patrón de familia que presenta Pombo es una familia rota, con predominio del varón bisexual, en convivencia afectiva con otro, generalmente de edad inferior.

13.2. Tal es así que siempre aparece la triangulación social, emocional y, en ocasiones, erótica. Familias muy acomodadas, con solvencia económica, por lo menos para vivir decentemente y sin trabajar, con una clara influencia y vivencia anglosajona. Muchos de sus componentes han vivido y educado en Londres. Familias en donde los ritos de paso son muy frecuentes y marcados.

13.3. Pombo lleva a la palestra de la ficción a una burguesía acomodada en decadencia, tanto del ayer, que se resiste a cambiar a pesar de todo cuanto tiene y sobre el mundo que viene, como de hoy.

13.4. Retrata sin ninguna contemplación las miserias morales y las grandezas económicas, culturales, de los mismos. Y lo hace focalizando y

describiendo lo momentos reveladores de la cotidianeidad a lo W. Woolf. Es decir, en la novela de Pombo pasa muy poco, pero lo poco que pasa es revelador, de perfiles psicológicos y sociológicos interesantes.

13.5. Coincidimos con M. Schifino en llamar a Pombo el “Hery James español”.

13.6. Otro de los aspectos recogidos en la novela de Pombo y novedad en el ámbito literario es la *denuncia* de la *violencia de género*. Pombo llama a la responsabilidad moral y ética del mundo gay y, particularmente a todo gay; llama a elaborar una eticidad gay por parte de todos, y un *ethos* a nivel particular. Responsabilidad tanto en su dejación como en su asunción.

13.7. Hace una llamada de atención, y aquí vendría a coincidir con el mensaje que introduce el autor de *La Celestina*, a las personas mayores gays y sobre el control que deben tener sobre la atracción que ejercen los jóvenes mancebos en ellos.

13.8. En esa línea reflexiva social, hace una crítica a un sector de esa burguesía acomodada, los artistas y los intelectuales que la componen. Esos personajes están rodeados tanto por la elegancia como por la sordidez y el secretismo. Los retratos de miserias morales son notables. Hay chantajes psicológicos y sociales entre los personajes, valiéndose de las reprimidas tendencias sexuales (homosexualidad) de muchos de ellos.

13.9. El mal puede surgir muy frecuentemente de lo que se nos presenta como bien y al revés, del mal bien. Algún crítico ha llamado a muchos de los personajes pombianos “tullidos morales” (D. Ródenas). Uno de los aspectos que confiere coherencia a la elaboración de estos “tullidos morales”, viene a reflejar en la prosa parte de lo que somos cada uno de los mortales en muchos momentos de nuestra vida particular y social. Porque, según entiende Pombo, la literatura es invención, no pura transposición de la realidad.

14. La estética de la dualidad.

El novelista opone siempre en la narración dos modos de ser. Los que se fijan en ser, derrochan bocanadas de bondad, de felicidad; y los del tener, éstos desbordan con la maldad que encierran en sus conciencias e infelicidad. Los unos tienen unas vidas llenas de gestos entrañablemente humanos, los otros están pletóricos de gestos inhumanos, groseros que les llevan a un malestar. Muchos de ellos terminan sus vidas en una muerte trágica.

14.1. La estética de la sencillez lleva consigo una vida sencilla, ordenada, pacífica, esa vida defendida por fr. Luis de León; una vida normal y corriente, pero bella, llena de gracia que hay que saber leer, ver y descubrir. Entiéndase María (MPI), Allende (CR). En esa estética de lo sencillo, de la realidad hay cosas, pero, sobre todo y sobre todod, hay personas. Hay que

mirar con detenimiento para descubrir el gran fenómeno de la vida, y a las personas porque son importantes, valiosas, únicas.

14.2. La estética de la arrogancia lleva consigo lo majestuoso, lo ostentoso; una vida anormal, desordenada, estrafalaria, desembocando en situaciones trágicas, como el suicidio.

15. Por consiguiente, tanto en el estilo, como en el contenido, la novela pombiana es diferente tanto por la línea profana como por la religiosa. Nos hallamos ante una prosa poética llena de resonancias existenciales y sentimentales que configuran un mundo imaginario muy propio. Entre otros aspectos, todo ello hace a Pombo ser un novelista singular en el mundo literario actual español. Aporta una forma de ser, de escribir, de leer el mundo y al hombre diferente. Y, sobre todo, una forma de actuar en la vida, no solo desde una mirada homosexual, sino desde la mirada profunda de un filósofo que taladra la vida, el hombre y la realidad. Un añadido, un novelista que lleva a la ficción todo cuanto percibe, reflexiona, reelaborándolo de una manera muy personal, construyendo múltiples historias singulares.

En la narrativa pombiana encuentra el lector una estilística literaria singular, un contenido ético muy concreto, una presencia religiosa notable y una forma de ser, homosexual o no, muy clara y concreta, engalanada con la virtud. Todo ello aderezado con una prosa evocativa, con inusitados matices de delicadeza, ternura y misericordia, de elegancia, de sutileza y, sobre todo el humor, convirtiéndose en expresión de lo inefable de la existencia humana.

10. REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO.

10.1. Fuentes.

El orden de las obras corresponde a la fecha del año de su publicación editorial. El corchete junto al título indica el año de la primera publicación.

- *Relatos sobre la falta de sustancia* [1977], Barcelona, Anagrama, 2005 (Narrativas hispánicas).
- *El héroe de las mansardas de Mansard* [1983], Barcelona, Anagrama, 2000 (Compactos).
- *Los delitos insignificantes* [1986], Barcelona, Anagrama, 2002 (Compactos).
- *El hijo adoptivo*, Barcelona, Anagrama, 1984, (Narrativas hispánicas).
- *El parecido* [1988], Barcelona, Anagrama, 2002, (Compactos).
- *El metro de platino iridiado* [1990], Barcelona, Anagrama, 2001 (Compactos).
- *Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey* [1993], Barcelona, Anagrama, 2005, (Compactos).
- *Vida de San Francisco de Asís. Una paráfrasis* [1996], Barcelona, Planeta, 2007.
- *Donde las mujeres* [1996], Barcelona, Anagrama, 2006, (Compactos).
- *Cuentos reciclados* [1997], Barcelona, Anagrama, 1997, (Narrativas hispánicas).
- *La cuadratura del círculo*, [1999], Barcelona, Anagrama, 1999, (Narrativas hispánicas).
- *El cielo raso* [2001], Barcelona, Anagrama, 2003, (Compactos).
- *Alrededores* [2002], Barcelona, Anagrama, 2002, (Narrativas hispánicas).
- *Una ventana al norte*, [2004], Barcelona, Anagrama, 2004 (Narrativas hispánicas).
- *Protocolos (1973-2003)* [1973], pro. J. A. Marina, Barcelona, Lumen, 2004.
- *Contra natura* [2005], Barcelona, Anagrama, 2005, (Narrativas hispánicas).
- *La fortuna de Matilda Turpin*, [2006], Barcelona, Planeta, 2006.
- *Virginia o el interior del mundo*, Barcelona, Ed. Planeta, 2009.
- *La previa muerte del lugarteniente Aloof*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- *El temblor del héroe*, Barcelona, Ediciones Destino, 2012.
- *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece*, Barcelona, Ediciones destino, 2013.
- *La transformación de Johanna Sansíleri*, Barcelona, Destino, (col. Áncora y Delfín, vol. 1288), 2014.

10.2. De Álvaro Pombo.

- * “Libros nuevos”, en *Colegio* (= C), Santander, noviembre de 1953, año IX, nº 63.
- * “Una Nochebuena”, en C, Santander, enero, 1954, año X, nº 65.
- * “¡Leedlo todos!”, en C, Santander, febrero, 1954, año X, nº 66.
- * “Yo quisiera ser...”, en C, Santander, febrero, 1954, año X, nº 66.
- * “Renovando ideas”, en C, Santander, marzo, 1954, año X, nº 67, p.2.
- * “Mal negocio”, en C, Santander, abril, 1954, año X, nº 68, p. 2.
- * “Lugar de poesía”, en C, Santander, abril, 1954, año X, nº 68, p.13.
- * “Al Dr. Cor-Az-On le ha salido una verruga”, en C, Santander, abril, 1954, año X, nº 68, p. 17. En este artículo, Pombo firma con el pseudónimo de “Dr. Pancreas”.
- * “Esta es mi respuesta”, en C, Santander, mayo, 1954, año X, nº 69, p. 2. Pombo firma con el pseudónimo de “Dr. Cor-Az-On”.
- * “Permítame la guasa”, en C, Santander, mayo, 1954, año X, nº69, p. 16. Pombo firma con el pseudónimo de “B. Facemuecas”.
- * “El debate de las ingenuidades”, en *El País*, edición del viernes, 5 de febrero de 1982.
- * “De las narraciones y sus filosofías furtivas”, en *Revista de Occidente*, 44(Enero, 1985)7-17.
- * “Notas en torno al cuento”, en *Lucanor* 6 (1991)161.
- * “Solarium”, con notas a la invención del cuento, en *Blanco y Negro* (Madrid), 05/07/1992, pp.16-18.
- * “La sobreabundancia. 4 poemas inéditos de Derek Walcott”, en *Nueva revista*, nº 76 (julio-agosto, 2001)156-164.
- * “Observaciones de un traductor no caribeño de Derek Walcott”, en *Nueva Revista*, nº76 (julio-agosto 2001)157.
- * “¿Es usted alegre? A partir de Spinoza”, en *El Ciervo*, nº 617-618 (agosto-septiembre, 2002), URL:
<http://www.elciervo.es/html/default.asp?area=articulo&revista=59&articulo=335>.
- * “Álvaro Pombo y José Antonio Marina, sobremesa en Las Jaras”, en *El Cultural*, 02/01/2003.
- * <<Verosimilitud y verdad>>, *Discurso leído el día 20 de junio de 2004 en su recepción pública por el Excmo. Sr. Don Álvaro Pombo García de los Ríos y contestación de la Excma. Sra. Doña Carmen Iglesias*, Madrid, Real Academia Española, 2004, 59 p., URL:
http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Alvaro_Pombo.pdf
- * Niñez y futuro de una generación, por Álvaro Pombo”, *El Cultural*, 16/06/2005.
- * “Exploración de un universal concreto: De la novela como casuística a la verdad narrativa”, en Fundación Juan March, Ciclo de Poética y Narrativa, martes, 10 de enero, 2006, pp. 1-10, URL

http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conferencias/GC139.pdf

- * “De la novela como casuística a la verdad narrativa”, en *Poética y narrativa*, Fundación Juan March, 2006, pp. 7-10.
- * <<Cómo veo mi muerte. Álvaro Pombo: Detesto la idea>>, en *El Ciervo*, nº 673 (abril, 2007)14.
- * “Semblanza de José María Cagigal Joven”, en Acto Inaugural de las VI Conversas sobre Educación Física y Deporte, CAGIGAL EL HOMBRE Y SU OBRA”, Madrid, 23, 24 y 25 de abril de 2008, URL: http://museodeljuego.org/wpcontent/uploads/contenidos_0000000877_documento1.pdf
- * “La Iglesia vista por los laicos. Estoy cansado de la Iglesia”, en *El Ciervo*, nº 682 (enero, 2008), URL: <http://www.elciervo.es/html/default.asp?area=articulo&revista=86&articulo=615>.
- “Londres o la negación como fertilidad”, en *Mercurio*, nº 122 (junio-julio)18-19.
- * “De la brevedad de Ortega y Nietzsche”, en *Mercurio*, nº 137 (enero, 2012)50.
- * “No creo que la felicidad sea un asunto importante”, en Peñas, E., *Entrevista II. 38 personajes se confiesan*, Madrid, Ediciones Cinca, 2012, pp. 32-39.
- * “¡Qué escándalo!”, *El Ciervo*, nº 733 (abril, 2012), URL: <http://www.elciervo.es/html/default.asp?area=articulo&revista=130&articulo=1097>.
- * “Carmen Laforet”, URL: http://www.carmenlaforet.com/vista_por/13.%20Alvaro%20Pombo.%20Carmen%20Laforet.pdf

10.3. Estudios críticos sobre la obra de Álvaro Pombo:

- A.A. V.V., *Álvaro Pombo*, Grand Seminaire de Neuchâtel. *Coloquio Internacional Álvaro Pombo. 1-3 de noviembre de 2004*, Cuadernos de narrativa, Andrés-Suárez, I.- Casas, A. (deis.), Madrid, Arco/Libros, 2007.
- AA.VV., “Encuentro con Álvaro Pombo (1)”, en *Revista Mamá juana*, URL: [http://www.mamajuanadigital.com/single.php?blogpost_id=59\\$pagina=](http://www.mamajuanadigital.com/single.php?blogpost_id=59$pagina=)
- AA.VV., “Encuentro con Álvaro Pombo (2)”, en *Revista Mamá juana*, URL: [http://www.mamajuanadigital.com/single.php?blogpost_id=61\\$pagina=](http://www.mamajuanadigital.com/single.php?blogpost_id=61$pagina=)
- AA.VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial mil-razones, 2013.
- Abad, A., “Álvaro Pombo asegura que todos sus libros los afrontó como si fuesen el último”, *eldiariomontenes.es*, 30 de marzo, 2008, p. 77.

- Acín, R., (dir. y coord.), *En torno a Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey de Álvaro Pombo*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 2007.
- Agencia: “Álvaro Pombo planea las dificultades de la fe sin la estructura de la Iglesia”, en *eldiariomontanes.es*, miércoles, 29 de mayo de 2013.
- Agencia: “Álvaro Pombo y la novela filosófica”, en *eldiariomontanes.es*, 02.03.12.
- Alfaya, J., “Notas para una lectura de Álvaro Pombo”, en *LCN*, año V, nº 24 (marzo-abril, 1984)51-55.
- Alonso, S., “Las islas familiares de Álvaro Pombo”, en *LP*, nº 7 (1992)67-69.
- Álvarez García-Portillo, A., “La madurez del pacto literario. Análisis de la verosimilitud en *La fortuna de Matilda Turpin*, de Álvaro Pombo”, Göteborgs Universitet. Inst för Sprak och litteraturer, 2012, URL: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/29410/1/gupea_2077_29410_1.pdf
- Andrés-Suárez, I., “La obra periodística de Álvaro Pombo”, en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp.11-30.
- Aranguren, J.L., “El mundo novelesco y el mundo novelístico de Álvaro Pombo”, en *LCN*, año V, nº 24 (marzo-abril, 1984),44-45.
- Ariño Colás, J. M^a, “La Fortuna de Matilda Turpin, de Álvaro Pombo”, en *Narrativa*, nº 6 (julio-septiembre, 2007)108-109.
- Armas, Marcelo, J. J., “El Planeta de Pombo”, *ABC*, 23 de diciembre, 2006, p. 10.
- Asís Garrote, M^a. D., “Álvaro Pombo”, en Asís Garrote, M^a. D., *Última hora de la novela en España*, Madrid, Pirámide, 1996, pp. 410-14 y 440.
- Astorga, A., “Pombo vuelve con una obra sobre <<cómo ser bueno en esta vida>>”, en diario *ABC. Cultura*, edición del jueves 22-11-90, p. 53.
- Astorga, A., “Álvaro Pombo: <<La esencia de mi vida es que soy un Robinson y un charlatán>>”, en *ABC. Cultura*, edición del martes, 21-10-97, p.57.
- Astorga, A., “Álvaro Pombo: << Esta cosa del Planeta es, sin duda, mercantil>>”, en diario *ABC, edición del jueves 9-11-2006*, p.80.
- Azancot, N., <<Álvaro Pombo: “Soy un buen payaso, aficionado a la filosofía y a la historia”>>, en *El Cultural*, 05/01/2006.
- Azancot, N., <<Álvaro Pombo. “No me siento culpable ni por el Planeta ni por Herralde ni por nada”>>, en *El Cultural*, 2-11-2006, pp.10-13.
- Azancot, N., “Álvaro Pombo”, *El Cultural*, 30-1-2009, pp.8-9.
- Bofill, R., “Álvaro Pombo”, *Cr*, nº 696 (marzo, 2009), URL: <http://www.elciervo.es/html/default.asp?area=articulo&revista=99&articulo=752>, pp. 1-3.

- Ayén, J., <<Álvaro Pombo: “Los novelistas somos bufones que siempre hemos buscado un público mayoritario”>>, en *La Vanguardia Cultura*, 17 de octubre, 2006, p.41.
- Balbona, G., “Festival Pombo”, en *eldiariomontanes.es*, 15.08.09.
- Balbona, G., “Álvaro Pombo, escritor: <<Siempre disfrutaremos con las narraciones que hacemos de nuestras vidas>>”, en *eldiariomontanes.es*, miércoles, 4 de enero de 2006, URL: <http://www.eldiariomontanes.es/pg060104/prensa/noticias/Cultura/200601/04/DMO-CUL-096.html>
- Balbona, G., “Esta es mi mejor novela y si la crítica no opina así que lo diga”, en *eldiariomontanes.es*, martes, 17 de octubre de 2006, pp. 1-2, consultado el 28/09/2011.
- Blenguer Andreu, á., “Breves notas sobre temática y algunas novelas de Álgvar Pombo. <<Algunas notas sobre los primeros años de la posguerra>> en *Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey*”, Acín, R., (dir. y coord.), *En torno a Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey de Álgvar Pombo*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 2007,81-86.
- Bobes Naves, M. C., “El personaje novelesco”, en *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1991.
- Bonnells, J., “Pombo o la semejanza”, en *In*, año IV, nº 11 (2000)24-25.
- Bonells, J., “¿Quién se parece a sí mismo? Álgvar Pombo o la sejanza”, en Andrés- Suárez I. (dir.) y Casas A. (dir.), *CN*, Madarid, Centro de Investigación de Narrativa Española, ARCO/LIBROS, 2007, pp.121-131.
- Busutil, G., “Soy un moralista que frunce el ceño ante las insensatas pasiones de los hombres. Álgvar Pombo, Premio Nadal”, en *M*, nº 138 (febrero, 2012)22-24.
- Cabrales Arteaga, J. M., “Premio Planeta / Pombo, novelista de culto”, en *El diariomontanes.es*, martes, 17 de octubre de 2006, pp. 1-2., consultado el 26/10/2011.
- Calabuig, E., “La poética de Álgvar Pombo. Una enumeración y rehabilitación del mundo”, en *Q*, nº 209 (diciembre, 2001)-24-27.
- Calabuig, E., “Álgvar Pombo: la exaltación y el Reino”, en *NRPCA*, nº 77 (septiembre-octubre, 2001)131-137.
- Calero, J. G., “Pombo desvela los secretos de su escritura en un nuevo ciclo de la Fundación Juan March”, en *ABC Cultura*, Madrid, 10 de enero, 2006, p. 54
- Calderón, M., “<<Álgvar Pombo: “Es el momento de entrar otra vez en el armario”>>, en diario *La Razón*, 22 de septiembre de 2009.
- Carrero Eras, P., <<La narración que nos lleva: Álgvar Pombo y sus “Mansardas” y los “Castigos” de Carlos Barral>>, en *CR*, nº 17 (mayo-junio, 1984)87-97.

- *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, Tercer Grado, Texto nacional, Madrid, 1964.
- Catelli, N., "Pombo y Puértolas, dos modos de escribir", en diario *La Vanguardia*, edición del jueves 17 de julio, 1986, p.33.
- Conte, R., "Irremediable Pombo", en *ABC. Cultura*, edición del martes, 21-10-97, p. 57.
- Conte, R., "El matrimonio del cielo y el infierno", en diario *ABC. Cultural*, edición del 27 de enero de 2001, p. 13.
- Conte, R., "El hombre no tiene naturaleza", en diario *El País. com*, 10/12/2005, URL:
http://elpais.com/diario/2005/12/10/babelia/1134175161_850215.html,
consultado el 29/09/2011.
- Corona, C., "El premio salabó 2005", en *ClubCultura.com* 2005, URL:
<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/salambo/ganador05.htm>,
- Cremaschi, M^a Sh., "Álvaro Pombo o una entrevista wu-wei", en *In*, año IV, n^o 11 (2000)
- Crespo López, M., *Relatos sobre la falta de sustancia y otros relatos*, Edi. Mario Crespo López, Madrid, Cátedra, 2013.
- Crespo Refoyo, P., "Hacia el *esclarecimiento* de los versos iniciales de *Don de la ebriedad*. (De Claudio Rodríguez a Álvaro Pombo: un viaje de ida y vuelta a l misma estación)", en *RLRLACE*, n^o 112 (abril, 2009)123-129.
- Cuñado A., I., "Seducción y muerte: la huella de Rilke en Álvaro Pombo", en URL:
http://www.selgyc.com/19simposio/resumenes_selgyc19.pdf,
- Cuñado, A., "Rilke y la nostalgia irónica en *Virginia o el interior del mundo* de Álvaro Pombo", en *Sy*, vol 68, n^a 2 (2014)99-110, URL:
<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00397709.2014.911643>.
- Díaz Navarro, E., "Los relatos breves de Álvaro Pombo", en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp. 31-44.
- Domínguez V., "El miedo en Aristóteles", en *Ps*, vol. 15, n^o 4 (2003)662-666, nosotros hemos consultado en URL:
<http://www.psicothema.com/pdf/1121.pdf>,
- Doria, S., "Álvaro Pombo gana el premio Nadal con *El temblor del héroe*", en diario *ABC Cultura*, sábado, 7 de enero de 2012, p.74.
- Eymar Benedicto, M., "¡Pero si usted es un payaso!", en *Cr*, n^o 647 (febrero, 2005)8.
- Eyimar Benedicto, M., "Crítica de la razón impura. La utilización literaria de la filosofía en la narrativa de Álvaro Pombo", en Andrés-Suárez, I. (dir.) y Casas, A. (dir.), *CN: Álvaro Pombo*, Madrid, Centro de Investigación de Narrativa Española, ARCO/LIBROS, 2007, pp.133-149.
- Entrevista: "Hace mucho que los homosexuales no inventan nada nuevo", en *Semana.com* (04/05206), URL:

<http://m.semana.com/cultura/articulo/hace-mucho-homosexuales-no-inventan-nada-nuevo/78306-3>

- Escobedo, M^a, “Álvaro Pombo. <<El perdón puede curar las heridas, pero las heridas del espíritu no cicatrizan sin dejar huella>>”, en *CH*, n° 742 (abril 2012)113-121. Reproducido en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, URL:
<file:///C:/Users/Javier/Downloads/alvaro-pombo-el-perdon-puede-curar-heridas-pero-las-heridas-del-espiritu-no-cicatrizan-sin-dejar-huella.pdf>,
- Eymar M.-Bustos, J., “Entrevista. Álvaro Pombo”, en *Silencios*, n° 8 (otoño de 2006)6c.
- Fajardo, F. J. M., *Homotextuality in the writing of Álvaro Pombo: A phenomenological perspective on existential dissonance and authentic being*, Vancouver, University of British Columbia, 2009, URL:
https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/7506/ubc_2009_fall_fajardo_federick.pdf?sequence=1
- Fernández, J., “Creo que quien fracasa es culpable de su propio fracaso”, en *TC*, n° 49 (23 de enero de 2007)17.
- Flores-Gispert, J. C., “Fui un niño muy guapo y ahora soy un anciano rabino que da bien en las fotos”, en *eldiariomontañes.es*, URL:
<http://www.eldiariomontanes.es/20090125/cultura/literatura/nino-guapo-ahora-anciano-20090125.html>, consultado el 26/10/2011.
- Galindo Morell, C., “El mundo de los personajes en la novela”, en Acín, R., (dir. y coord.), *En torno a Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey de Álvaro Pombo*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 2007, pp.59-68.
- Gallardo Palomo, A., “Notas sobre la lengua de *Aparición del eterno femenino*”, en Acín, R., (dir. y coord.), *En torno a Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey de Álvaro Pombo*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 2007, pp. 71-78.
- García Posadas, M., “El Parecido. Álvaro Pombo”, en diario *ABC. Sábado cultural*, 13 de abril de 1985, p IV.
- Garmendia, I. F., “Mis libros son analíticas del mal”, *M*, n° 108 (febrero, 2009)28-31.
- Giráldez, M., “Una mañana con Álvaro Pombo”, URL:
<http://blogs.elcorreogallego.es/literatura-en-su-tinta/2012/02/16/una-manana-con-alvaro-pombo/>, 16 febrero, 2012, pp. 1-6.
- Gómez L.-Quinones, A., “El largo adiós de la burguesía: de la sustancia al valor en *El metro de platino iridiado*”, en *H*, n°156 (mayo, 2009)51-65, URL:
<http://www.thefreelibrary.com/El+largo+adios+de+la+burguesia%3A+de+la+sustancia+al+valor+en+El+metro...-a0202311625>
- González Fuentes, J. A.-López García, D., “Prólogo”, en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González

- Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp. 9-10.
- González Fuentes, J. A., “Álvaro Pombo: la literatura desde un balcón”, en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp.45-61.
 - González Herrán, J.M., “Álvaro Pombo, o la conciencia narrativa”, en *ALEC*, 10:1-3 (1985)99-100.
 - Gómez L-Quñones, A., “El largo adiós de la burguesía: de la sustancia al valor en *El metro de platino iridiado*”, en *H*, vol. 156 (mayo, 2009)51-65.
 - Goñi, J., “Siguiendo el rastro de la reina madre. (Álvaro Pombo entre los escritores de la nueva narrativa española)”, en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp.63-82.
 - Ingesnschay, D., “Álvaro Pombo, el héroe de las mansardas de Mansard: Sobre el problemático hallazgo de la identidad y la grácil disolución de la realidad”, en AA. VV., *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, edi., D. Ingensachy y H. J. Neuschäfer, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 6574.
 - Ingesnschay, D., “Álvaro Pombo, el héroe de las mansardas de Mansard: Sobre el problemático hallazgo de la identidad y la grácil disolución de la realidad”, en in Toro, Alfonso de, Ingensachay, Dieter, *La novela española actual: Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 157-66.
 - Kanahuaty, C. J., “La anarquía y la homosexualidad según Pombo”, en *Bolivia Punto Cultural S. R. L.*, 2007, consultado el 28/09/2011.
 - Labordeta, Á., “Álvaro Pombo y el terno femenino”, en Acín, R., (dir. y coord.), *En torno a Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey de Álvaro Pombo*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 2007, p.13-14.
 - León-Sotelo, T. de, “Álvaro Pombo sorprende a sus lectores con un libro sobre San Francisco”, en diario *ABC. Cultura*, edición del miércoles, 12-6-96, p. 55.
 - Lenquette-Baltasar Solís, A., “Manipulación de algunas referencias textuales a san Francisco en *El metro de platino iridiado*”, en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp.83-101.
 - Liso, M. Á., “Un aristócrata complaciente”, en Acín, R., (dir. y coord.), *En torno a Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey de Álvaro Pombo*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 2007, p.9.

- Loma, J. M^a de, “Un inconveniente llamado amor”, en diario *La opinión de Málaga, Libros*, edición del sábado 24.02.2007, p. 52.
- López García, D., “Álvaro Pombo y las letras inglesas”, en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp.103-112.
- Lorenci, M., “Álvaro Pombo: <<La ausencia de empatía mata>>”, en diario *ABC (Sevilla). Cultura*, edición del 6 de enero de 2013, pp. 1-4.
- Lorencia, M., “<<La ausencia de empatía mata. No escribo ni una palabra; como el último Henri James, dicto unas historias que cuento y recuerdo>>”, en *eldiariomontanes.es*, 08.01.12.
- Lucas, A., “Dios no dice nada y tampoco es nada”, en *El Mundo. Cultura*, edición del domingo, 23 de mayo de 2010, p. 53.
- Luis de, J. A., entrevista a “Álvaro Pombo”, en Revista *Estar-magazine* 2 (primavera, 2007)31, URL: <http://es.scribd.com/doc/57438857/Estar-Magazine-2>
- Mainer, J.C., “Identité et désenchantement dans trois romans de la Transition (*Visión del ahogado, El río de la luna* et *El héroe de las mansardas de Mansard*)”, en *Regards/3. Le roman espagnol au XXe siècle*, París, X-Nanterre, 1997, pp.177-204 (199-204).
- Manrique, D., “Álvaro Pombo reflexiona sobre homosexualidad y catolicismo en << El cielo raso>>, su nueva novela”, en diario *ABC Cultura*, 13-1-2001, p. 44.
- Manrique Sabogal, W., “La condena de la Iglesia a la homosexualidad es frívola”, en diario *El País*, jueves, 1 de diciembre de 2005.
- Marco, J., “El fin del milenio”, en *ABC, literario*, edición del 1 de diciembre de 1990, p. VI.
- Marco, J., “Donde las mujeres”, en *ABC, literario*, 24 de mayo de 1996, p.11.
- Marina, J.A., *Pequeño tratado de los grandes vicios*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- Marina, J. A., Pombo, Á., *La creatividad literaria*, Barcelona, Ariel, 2013.
- Marchamalo, J., “Entrevista a Álvaro Pombo”, en *CH*, nº 659 (2005)107-16.
- Martín Carbajal, P., Reseña, “Contra natura, Álvaro Pombo”, en URL: <http://www.pablomartincarbajal.com/?p=94>, consultado el 25/07-/2013.
- Martín Zanca, M., “Estructura y temática de *Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey*”, en Acín, R., (dir. y coord.), *En torno a Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey de Álvaro Pombo*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 2007, pp.49-56.
- Martínez Expósito, A., “Perenne mediodía: La homosexualidad y sus reciclajes en los cuentos de Álvaro Pombo”, en *Aph*, 16(2000)91-120 URL:

<http://www.alpha.ulagos.cl/wp-content/uploads/2011/05/Alpha-N%C2%BA-16.pdf>

- Martínez Expósito, A., *Escrituras torcidas. Ensayo de crítica "queer"* Barceola, Laertes, 2004.
- Martínez Expósito, A., "La literatura gay española y el lugar de los estudios culturales", en *Lec*, nº 17 (2011)25-39.
- Masoliver Ródenas, J. A., "*El hijo adoptivo* de Álvaro Pombo: La irónica melancolía de lo fantasmagórico", en *LCN*, año V, nº 24 (marzo-abril, 1984)46-50.
- Masoliver Ródenas, J. A., "La magnitud de la aventura de una conciencia", diario *La Vanguardia*, Libros,, edición del viernes, 14 de diciembre de 1990, p.3.
- Masoliver Ródenas, J.A., "Álvaro Pombo: Las aventuras de la conciencia", en *I*, nº 205 (diciembre, 1993)30-32. Este mismo artículo está publicado en: *Vuelta*, 17:205(diciembre, 1993)30-32.
- Masoliver Ródenas, J. A., "Nuestro narrador más genial", *La Vanguardia*, 17 de mayo de 1996, p.47.
- Masoliver Ródenas, J. A., "El tapíz de la ficción", en *La Vanguardia. Cultura*, edición del viernes, 31 de octubre, 1997.
- Masoliver Ródenas, J. A., "Las relaciones traicionadas", en *Í*, nº 606 (junio de 1997)20-22;
- Masoliver Ródenas, J. A., "Álvaro Pombo. Agonía y resurrección de la novela", en *Q*, nº 209 (diciembre, 2001)19-23.
- M.D., "Álvaro Pombo reflexiona sobre homosexualidad y catolicismo en *El cielo raso*", en *ABC Cultura*, sábado 13-1-201, p.44.
- Menjívar, E. L., "En la vida hay que elegir entre ser Aquiles o ser Homero: Álvaro Pombo", URL: <http://elmermenjivar.wordpress.com/2012/01/07/en-la-vida-hay-que-elegir-entre-ser-aquiles-o-ser-homero-alvaro-pombo/>, 01/07/2012.
- Menjívar, E. L., "Letras sobre un cielo raso" en Web: <http://elmermenjivar.wordpress.com/2012/01/07/en-la-vida-hay-que-elegir-entre-ser-aquiles-o-ser-homero-alvaro-pombo/>
- Merlo Morat, Ph., "Álvaro Pombo o el arte de la manipulación en *Virginia o el interior del mundo*", en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp.113-145.
- Montisci, M., "Bibliografía de Álvaro Pombo", en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp. 205-279.
- Mora, M., "Pombo en mi recuerdo de anteaer", en *In*, año IV, nº 11 (2000)25.
- Morales Villena, G., "Entrevista con Álvaro Pombo: Tan precioso licor", *Í*, 41:476-77 (julio-agosto, 1986)19-20.
- Morán, D., "Álvaro Pombo: <Me interesa liberarme de mis obsesiones>", en abc.es,

<http://www.abc.es/20091125/cultura-literatura/alvaro-pombo-interesa-liberarme-200911251021.html>

- Moreno Nuño, C., “La temática homosexual en *Relatos sobre la falta de sustancia* de Álvaro Pombo”, en *RLA*, 10:2(1998)726-33.
- Novell, P., “Contra natura o la homosexualidad como alegato contra la superficialidad”, en *Ínsula* nº 809 (mayo, 2014) 5-8.
- Overesch-Maister, L. E., “Echoes of Alienación in the Novels of Álvaro Pombo”, *ALEC*, vol. XIII (1988)55-70.
- P.E., “Estamos en una época en la que nadie quiere cargar con el muerto”, en *eldiariomontañes.es*, 07.03.12
- Pareyson, L., *Dostoievski: Filosofía, novela y experiencia religiosa*, Madrid, Ed. Encuentro, 2008.
- Peinado, J. C., “Desde el interior del tiempo. Historia y ficción en la narrativa de Álvaro Pombo”, en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp.147-162.
- Peinado, J. C., “El firmamento de los afectos”, en *RdL*, nº 51 (marzo, 2001)44, URL:
http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible_pdf.php?art=542&t=articulos
- Peñas, E., <<Álvaro Pombo. “No creo que la felicidad sea un asunto importante”>>, en *Cer* (diciembre, 2007)32, URL:
<http://www.cermi.es/es-ES/Cermi.es/Revista/Lists/Revistas/Attachments/56/Cer42.pdf>
- Peral Vega, E., “Álvaro Pombo: novelista del siglo XXI”, en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp. 163-181.
- Pérez Cejuela, P., Entrevista: <<Álvaro Pombo. “El talento de un escritor aumenta con la experiencia”>>, en *SeM*, nº 257 (febrero, 2007)14-17.
- Pérez Laga, E.- García Gracia, P., “Sobre Pombo”, en Acín, R., (dir. y coord.), *En torno a Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey de Álvaro Pombo*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 2007, pp. 17-46.
- Pérez Laga E.-García Gracia P., “Aparición del eterno femenino: Guía didáctica”, en Acín, R., (dir. y coord.), *En torno a Aparición del eterno femenino contado por S. M. el Rey de Álvaro Pombo*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 2007, pp.89-91.
- Pertierra, T., “Los ritos del silencio”, en *M*, nº 154 (octubre, 2013)23.
- Pozuelo Yvancos, J. M., “La inteligencia narrativa”, en *Q*, nº 167 (marzo de 1998)71-73.
- Pozuelo Yvancos, J. M^a., “La inteligencia narrativa”, en *ABC Cultura*, sábado, 7 de enero de 2012, p.74.

- Ródenas de Moya, D., “Los cielos rasos de Álvaro Pombo”, en *Q*, nº 209 (diciembre, 2001)9.
- Ródenas de Moya, D., “Álvaro Pombo. Una ética del cuidado”, en *Q*, nº 209 (diciembre, 2001)11-18.
- Ródenas de Moya, D., “Relatos sobre la falta de sustancia”, en *Q*, nº 242-243 (abril, 2004)62-63.
- Ródenas de Moya, D., “Obra bien y goza” en *El Periódico*, Libros, edición del 9 de febrero de 2006, p.7.
- Rodríguez, E., “Los editores españoles premian *El cielo raso*, de Álvaro Pombo”, en *elmundolibro.com*, viernes, 15 de marzo de 2002.
- Rodríguez, J. C., <<Álvaro Pombo. “Estoy examinando mis creencias desde una perspectiva nueva”>>, en *VN*, nº 2852 (15-20 de junio, 2013)44-45.
- Rodríguez Lázaro, N., “Entorno a *Los enunciados protocolarios* de Álvaro Pombo”, en AA. VV., *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, J. A. González Fuentes y D. López García (eds.), Santander, Editorial milrazones, 2013, pp. 183-203.
- Rueda, A., Reseña a *Cuentos reciclados*, en *ECRLC*, T. XIII, nº 2 (otoño, 2000)132-136.
- Ruíz Mantilla, J., “Álvaro Pombo: La idea del amor, como la de Dios, es imposible”, en diario *El País. Cultura*, edición del 8 de junio de 2013.
- Saladrigas, R., “El franco tirador de las mansardas”, en diario *La Vanguardia. Libros*, 29 de diciembre, 1983, p.32.
- Salaz, R., “Sugar-Daddy de Álvaro Pombo”, lunes, 2 de junio de 2007, URL: <http://lecturaparcial.blogspot.com.es/2007/07/sugar-daddy-de-lvaro-pombo.html>, consultado en el 2010.
- Sanz Villanueva, S., “La fortuna de Matilda Turpin”, en *El Cultural*, 16-11-2006, p. 16.
- Sanye, “La verdad es hoy un valor en baja”, entrevista publicada en el diario *La gaceta*, 26/08-/2012, URL: <http://www.intereconomia.com/noticias-gaceta/cultura/strong%E2%80%9C-verdad-hoy-un-valor-baja%E2%80%9Dstrong-20120826>
- Schifino, M., “La habitación de la conciencia”, en *RdL*, nº 150 (junio, 2009)45.
- Seminario: “Curso artes y letras: creadores santanderinos. Álvaro Pombo, poéticas de un estilo”, director, D. López García, Santander, UIMP, 2009.
- Senabre, R., Reseña a “*Cuentos reciclados*”, en *ABC, literario*, 17 de octubre de 1997, p. 11.
- Suñer, L., “Los orígenes de un escritor de moda”, en diario *El País Libros*, 30 de enero de 1986, p.8.

- Tapia Granada, J. L., “No hay nada después de la muerte, pero al amado le deseamos la eternidad”, en *El Ideal de Granada*, edición del martes, 17 de febrero de 2009, p.57.
- Trenas, P., “Álvaro Pombo, la inquietante placidez del gato”, en diario *ABC. Sábado cultural*, edición del 1 de marzo-1986, pp.IV-V.
- Turpín Avilés, E., “Aria y variaciones de la sustancia”, en *Q*, nº 2009 (diciembre, 2001)28-32.
- Vallés Pérez, N., Reseñas: “El héroe de las mansardas de Mansard”, en *Cuánto y porqué tanto. Revista digital independiente*,
- Valls, F., “Un <amorío sin domesticar> de Tío Eduardo: A propósito de un cuento de Álvaro Pombo”, *BBMP*, 71(1995)217-25.
- Valls, F., “Elke trae cola... Un rito de paso en *Aparición del eterno femenino* contada por S. M. el Rey”, en *Q*, nº 209 (diciembre, 2001)33-35.
- Veredas, R., “La impostación de la voz femenina: la construcción de la subjetividad en *Donde las mujeres*, de Álvaro Pombo”, en AA. VV., *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*, A. Calvo Revilla, J. J. Hernández Mirón y M^a del Carmen Ruiz de la Cierva (Editores), Madarid, CEU. Ediciones, 2011, pp.65-69.
- Varela Olea, M^a Á., “Raíces de la cultura europea en la obra de Álvaro Pombo: Ficción y Realidad. Verdad histórica y verosimilitud literaria”, en AA. VV., *Ficción y realidad en la novela contemporánea española*, *Actas de las II Jornadas de Narrativa Contemporánea Española*, M^a Dolores de Asís Garrote y Ana Calvo Revilla (Editoras), Madrid, Instituto de Humanidades ángel Ayala-CEU, Servicio de Publicaciones-Fundación Universitaria San Pablo-CEU, 2005, pp. 103-127.
- Vilaseca, D., “Queer Ethics and the Event of Love in Álvaro Pombo’s *Contra natura* (2005)”, en *RCEH*, vol. 35.1 (otoño 2010)243-263.
- Villar Flor, C., “Charlando con Álvaro Pombo”, en *FRL*, nº 3 (invierno de 1997)49-56.
- Villena, L. A., “Contra natura, de Luis Antonio de Villena en El Mundo”, en *Caffe Reggio. Periodismo de opinión*, 28 de diciembre,2005, URL: <http://www.caffereggio.net/2005/12/28/contra-natura-de-luis-antonio-de-villena-en-el-mundo/>
- Weaver, W., J., III, “Novelas sobre la falta de sustancia: *El metro de platino iridiado* de Álvaro Pombo y sus fabuladores”, en *RHM*, vol. 47, nº 1 (junio, 1994)194-209.
- Weaver W. J., III, *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, Lewiston, NY, Mellen, 2003.
- Weaver W. J. III, “<<“Not ideas about the thing itself”: una introducción a la poesía de Álvaro Pombo>>”, Wesley J. Weaver III, State University of New York College at Cortland, recogido como “Estudio de Wesley Weaver” en Pombo, Á., *Protocolos (1973-2003)*, Prólogo de José Antoni Marina, Barcelona, Lumen, 2004, pp.193-213.
- Weaver W. J., III, “Ideología y fabulación en *La cuadratura del círculo*”, en *AEF*, vol. XXXI (2008)241-257.

- Weaver W. J., III, "Aparición del eterno cervantino: supervivencia de *El Quijote* en la novelística de Álvaro Pombo", en AA. VV., *Don Quijote y la narrativa posmoderna*, editado por Mercedes Juliá, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2010, pp.147-162.

10.4. Bibliografía en general.

- AA. VV., *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, edi. D. Inghenschay y H. J. Neuscäfer, Barcelona, Lumen, 1994.
- AA. VV., *Historia de la Teoría literaria. I. La antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995.
- AA. VV., *La homosexualidad: un debate abierto*, Gafo, J. (ed.), Bilbalo, Desclée de Brouwer, 1997.
- AA. VV., "La fascinación del mal", en *C*, nº 274 (febrero, 1998). Monográfico sobre el mal.
- AA. VV., *La fragilidad de los hombres. La enfermedad, la filosofía y la muerte*, Anrubia, E. (ed.), Madrid, Cristiandad, 2008.
- AA.VV., "El mal hoy y el proceso de humanización", en *C*, nº 329 (febrero, 2009). Monográfico sobre el mal.
- AA.VV., *La religión*, Madrid, PPC, 1996.
- AA. VV. *Encuentro con la sombra. El poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, edic., C. Zweig – J. Abrams, Barcelona, Kairós, 2002.
- AA.VV., *La novela contemporánea española. Actas de las I Jornadas de Narrativa Contemporánea española*, Madrid, Servicio de Publicaciones-Fundación Universitaria San Pablo-CEU, 2005, pp. 34ss
- AA. VV., "Culpa y vergüenza: ¿los límites entre ambas son los mismos en castellano, en inglés y en euskera?", en *ePsy*, vol.6, nº 1 (2007)3-20, URL: <file:///C:/Users/Javier/Downloads/Dialnet-CulpaYVerguenza-2267121.pdf>
- AA. VV., *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*, Madrid, CEU Ediciones, 2011, pp. 69-65.
- Aguaded Gómez, J.I., "Nuevos escenarios en los contextos educativos. La sociedad postmoderna, del consumo y la comunicación", en *Ad*, nº 3(2002)1-19; <http://www.uhu.es/agora/version01/digital/numeros/03/03-articulos/monografico/pdf3/aguaded.PDF>
- Agudo Palacio, J. L., "El hombre ético en Spinoza", en *E*, vol. 19, No. 43 (julio-diciembre, 2011)351-369.
- Alfaro, J., *De la cuestión del hombre a la cuestión de Dios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1989.
- Alfeo Álvarez, J.C., *La representación de la cuestión gay en el cine español*, Biblioteca virtual cervantes, consultado el 20 de agosto de 2012, Web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-de-la-cuestion-gay-en-el-cine-espanol--0/html/ff9e1938-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

- Aliaga, V.- Cortés, J. M. G., *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*, Barcelona, Egalés, 2000.
- Alison, J., *Una fe más allá del resentimiento. Fragmentos católicos en clave gay*, Barcelona, Hérder, 2003.
- Alonso, S., “Novelistas de los 70”, en *Doce años de cultura española (1976-1987)*, ed. L. Urbez, Madrid, Encuentro.
- Alonso, S., *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Mare nostrum, 2003, 105ss.
- Alonso de Toro/Ingenschay, D., (Eds.), *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 157-166.
- Álvarez, M^a A., “La novela experimental de Henry James: Dimensión poética de <The Beast in the jungle>”, en *ERFilol*, n^o 10 (1994)415-430, URL: <file:///C:/Users/Javier/Downloads/9888-14416-1-PB.pdf>;
- Alviar, J. J., *Escatología. Balance y perspectivas*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2001,
- Alzate Posada, L.S., “Pasiones, pulsiones y deseo: Amalgama fundamental de toda ética”, en *NRCCSJ*, n^o 21 (2009.1)[1-16], URL: <http://www.ucm.es/info/nomadas/21/luzsalzate.pdf>
- Anatrella, T., *El sexo olvidado*, Santander, Sal Terrae, 1994.
- Annicchiarico, I., “Psicobiología de la homosexualidad: Hallazgos recientes”, en *UPsy*, v. 8, n^o 2 (mayo agosto, 2009)435.
- Anrubia, E., “Dolor, consuelo y silencio”, en AA. VV., *La fragilidad de los hombres. La enfermedad, la filosofía y la muerte*, E. Anrubia (ed.), Madrid, Cristiandad, 2008.
- Apoyos Pesenti, G, voz: “culpa”, en Ancilli, A., *DSp*, T.I, Barcelona, Herder, 1983, pp. 524-527.
- Aranguren, J.L., *Ética*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad), 1986.
- Arnalte, A., “El amigo ideal. Las relaciones desiguales en la literatura homosexual”, en *Q* n^o 119 (1993)39a.
- Arregui, J. V., “La poética de la existencia. Consideraciones en torno a Rilke”, en *Tóp*, n^o 13 (1997)45-78.
- Arregui, J. V., *El horror a morir. El valor de la muerte en la vida humana*, Barcelona, Tibidabo, 1992.
- Arroyo Redondo, S., “¿Quién es Malte Laurids Brigge?”, en *SRAES*, n^o 17 (2008)166, URL: <file:///C:/Users/Javier/Downloads/Dialnet-QuienEsMalteLauridsBrigge-2534360.pdf>
- Asís Garrote, M^a D. de, *Última hora de la novela en España*, Madrid, EUDEMA, 1990.
- Astrada, C., “La muerte propia”, en *AFAr*, Agosto 2013, pp. 1-5, URL: <http://www.archivofilosoficoargentino.info/temporalidad.pdf>
- Avia, M^a D.-Vázquez C., *Optimismo inteligente. Psicología de las emociones positivas*. Prefacio de Martín E. P. Seligman (Presidente de la American Psychological Association), Madrid, Alianza Editorial (libro de bolsillo CS3602), 1999.

- Baruch Spinoza, *Ética, demostrada según el orden geométrico*, Introducción, traducción y notas de V. Peña, Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo), 2006.
- Bauman, Z., *La modernidad líquida*, México, F.C.E., 2003;
- Bauman, Z., *La vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2009;
- Bauman, Z., *El miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós, 2008
- Beck, A., *Prisioneros del odio: las bases de ira, la hostilidad y la violencia*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Beltrán, M^a J. (Universidad Libre, Berlín) y Ripoll, B., “Ficcionalización de oralidad. Propuestas para la enseñanza del español hablado en las clases de E/LE”, en AA. VV. (edis), *VI Congreso Internacional de ASELE. Tendencias Actuales en la enseñanza del español como lengua extranjera II*, León, Universidad de León, 1996, Centro Virtual Cervantes, pp.73-77, URL: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/06/06_0072.pdf
- Benetti, S., *Sexualidad creativa. Para vivir y gozar que ya es bastante*, Buenos Aires, Edi. San Pablo, 1994.
- Benson, K., “Experimentalismo frente a narratividad”, en Villegas, J., *Actas Irvine-92*, Asociación Internacional de Hispanistas, Universidad de California, 1994, vol. I, pp. 223-238, AIH. Centro Virtual Cervantes, URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_1_023.pdf
- Bermejo, J.C.- Álvarez (dres), *DPSB*, Madrid, San Pablo, 2009.
- Bermejo, J. C., *Estoy en duelo*, Madrid, PPC, 2007.
- Bermejo, J. C.,-Santamaría, C., *El duelo. Luces en la oscuridad. Pautas para sobrellevar el dolor tras la muerte de un ser querido*, Madrid, Esfera de los libros, 2001.
- Bernstein, R. J., *El mal radical. Una investigación filosófica*, Buenos Aires, Ediciones Lilmod, 2005.
- Bértolo, C., *La novela española en los últimos veinte años*, en URL: http://cvc.cervantes.es/obref/anuario/anuario_04/bertolo/
- Bizzotto, M., voz: “Enfermo”, en *DDSB*, p.5-32, nota n° 4.
- Blanch, A., “El hijo adoptivo. Salvarse por la palabra”, en *Reseña*, n° 150 (mayo-junio, 19-84)12.
- Blanch, A., *El espíritu de la letra. Acercamiento creyente a la literatura*, Madrid, PPC, 2002.
- Bobes Naves, M^a del Carmen, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en Mayoral M., (ed.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Bollnow, O. F., “Rilke, poeta del hombre”, en Ferreiro Alemparte, J., *LT*, Año XI, n° 41 (1963)11-35
- Bonillo, R., “Sierpes de cristal cervantino en *La fuente de la edad*: autores y trujamanes que admiten réplica y disputa”, en *AC*, Tomo XXXVI, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2004, p.238.
- Borghesi, M., *Secularización y nihilismo. Cristianismo y cultura contemporánea*, Madrid, Encuentro, 2007.
- Borghesi M., “El realismo cristiano de Romano Guardini”, URL:

- [http://www.mercaba.org/Guardini/realismo cristiano de romano gua.htm](http://www.mercaba.org/Guardini/realismo_cristiano_de_romano_gua.htm)
- Boswell, J., “Hacia un enfoque amplio. Revoluciones universales y categorías relativas a la sexualidad”, en Boyers, R., *Homosexualidad literatura y política*, Madrid, Alianza, 1985.
 - Boswell, J., *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*, Barcelona, Muchnik Editores, 1993
 - Boswell, J., *Las bodas de la semejanza. Uniones entre personas del mismo sexo en la Europa premoderna*, Barcelona, Muchnik Editores S. A., 1996.
 - Bravo González, J., “La angustia y la risa: la experiencia del nihilismo”, en *LDRF*, nnº 18 y 19 (2009)121-139.
 - Bremmer, J.N., *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid, Siruela, 2002.
 - Bueno de la Fuente, E., “Dios en la novela actual”, en Cabria, J.L.- Sánchez-Gey, J., *Dios en el pensamiento hispano del siglo XX*, Salamanca, Sígueme, 2002.
 - Bueno de la Fuente, E., “La conciencia trágica en/de la novela española actual”, en *Burgense*, nº 43 (2002)151-178.
 - Bueno de la Fuente, E., “La eclosión del paganismo dionisiaco”, en *España, entre cristianismo y paganismo*, Madrid, San Pablo, 2003.
 - Burón Orejas, J., *Psicología y conciencia moral*, Santander, Sal Terrae, 2010.
 - Bussiére-Perrin, A., *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives. 1975-2000*, París, Ed. Du CERS.
 - Buxán (ed), *ConCiencia de un singular deseo. Estudios lésbicos gays en el Estado español*, Barcelona, Laertes, 1997.
 - Cabria, J.L.- Sánchez-Gey, J., (eds.), *Dios en el pensamiento hispano del siglo XX*, Salamanca, Sígueme, 2002.
 - Calvi Mª V., En Associazione Ispanisti Italiani, *Lo Spagnolo D'Oggi: Forme della comunicazione, Atti del Convengo di Roma 15-16 marzo 1995, II, Roma*, Bulzoni Editore, AISPI. Centro Virtual Cervantes, pp. 107-117; Web: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/08/08_107.pdf .
 - Calle, R., *La ciencia de la felicidad. Cómo ser feliz a pesar de todos(s)*, Madrid, Kailas, 2008.
 - Campbell, J., *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.
 - Campos, I., “La muerte real y muerte simbólica en el cristianismo primitivo: dos formas de identificación con el Salvador”, en *Milenio: miedo y religión*. IV Simposio Internacional de la SERC, Sociedad Española de Ciencias de las Religiones, Tenerife (Islas Canarias), Universidad de La Laguna, celebrado del 3 al 6 de febrero del 2000. URL: www.ull.es/congresos/conmirel/campos1.html, consultado 28/07/2013
 - Carse, J.P., *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*, en México, F.E.E., 1987.
 - Carvalho, J.J. de, “La antropología y el nihilismo filosófico posmoderno”, en *AL*, 4(8)[1994]13-29.

- Castillo Marín, M^a J., *La psicología moral en las novelas de Iris Murdoch*, Memoria para optar al grado de doctor, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- Catalán, M., *Antropología de la mentira*, Madrid, Taller de Mario Muchnik, 2005.
- Catelli, N., “Las novelas de la democracia”, en *El País.com*, 12/11/2005, pp. 1-3, consultado el 15/10/2011.
- Collins, J., *El pensamiento de Kierkegaard*, México, FCE, 1990.
- Comte-Sponville, A., *El alma del ateísmo. Introducción a una espiritualidad sin Dios*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Contreras, G., “Guía básica para leer a Henry James”, *EP*, n^o 76 (primavera, 1999) 451-459, URL:
http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1704_387/rev76_contreras.pdf
- Cooper, T. D., *Las dimensiones del mal. Perspectivas actuales*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2009.
- Corbí, M., *Hacia una espiritualidad laica. Sin creencias, sin religiones, sin dioses*, Barcelona, Herder, 2007
- Cortina, A., *Ética mínima. Introducción a la filosofía práctica*, Pro. J. L., Aranguren, Madrid, Tecnos, 2007.
- Cózar, R. de., “El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte”, en *Polo académico internacional sobre Arturo Pérez-Reverte*, Febrero, 2004, pp.3-16,
<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=el%20heroe%20y%20sus%20atributos%20en%20la%20narrativa%20de%20p%C3%A9rez%20rever%20te&source=web&cd=1&ved=0CCcQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.icorso.com%2Fpheme-ro16.doc&ei=bvQoT66gNsODhQeWkb3DBQ&usg=AFQjCNH4zoI6NVJoOn71bwNVVjyKlIVs5A>
- Chavalier, J-Cheerbrant, A., *DS*, Barcelona, Herder, 1995
- Choza, J., *Al otro lado de la muerte. Las elegías de Rilke*, Pamplona, EUNSA, 1991.
- Díez, C., *Repensar las virtudes*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.
- *Documentos del Vaticano II. Constituciones, Decreto. Declaraciones*, Madrid, BAC (Minor), 1985.
- Domínguez Moreno, C., “El debate psicológico sobre la homosexualidad”, en AA.VV, *La homosexualidad: un debate abierto*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1997, 13-95.
- Dominguez, C., *Creer después de Freud*, Madrid, Paulinas, 1992.
- Dörr Zegers, O., “La muerte y el suicidio en la poesía de R. M. Rilke”, en *AB*, año VI, n^o 1 (2000), 114-121, URL:
<http://www.scielo.cl/pdf/abioeth/v6n1/art09.pdf>
- Duch, L., *Un extraño en nuestra casa*, Barcelona, Herder, 2007.
- Duch Ll.-Mélich J.C., *Escenarios de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana 2/1*, Madrid, Trotta, 2005
- Durkheim, E., *El suicidio*, Madrid, Akal, 2008.

- Eableton, T., *Sobre el mal*, Barcelona, Ediciones Península, 2010.
- Echeverría, J., *Ciencia del bien y del mal*, Barcelona, Herder, 2007.
- Enguix Grau, B., *Poder y deseo. La homosexualidad masculina en Valencia*. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim-INVEI, 1995.
- Estébanez Calderón, D., *DTL*, Madrid, Alianza Editorial (Diccionarios) 1996.
- Estrada, J.A., “De la muerte de Dios al retorno de la religión”, en URL: <http://www.foroellacuria.org/publicaciones/MuertedeDiosyReligion.htm>
- Estrada, J. A., *Por una ética sin teología. Habermas como filósofo de la religión*, Madrid, Trotta, 2004.
- Estrada, J. A., *El sentido y el sinsentido de la vida. Preguntas a la filosofía y a la religión*, Madrid, Trotta, 2010.
- Feito Grande Lydia, “Los cuidados en la ética del siglo XXI”, en *EC*, nº 15(3) [2005]167.
- Fernández Y., *Grandes personalidades del mundo opinan sobre el Islam*, URL: <http://www.freewebs.com/disociocultural/archivos/Grandes%20personalidades%20del%20mundo%20opinan%20sobre%20el%20Islam.pdf>,
- Fernández J., a Álvaro Pombo en “Creo que quien fracasa es culpable de su propio fracaso”, en *Tribuna complutense*, nº 49 (23 de enero, 2007)17. <http://www.ucm.es/cont/descargas/prensa/tribuna974.pdf>
- Fernández de la Mora, G., *La envidia igualitaria*. Barcelona, Edi. Planeta, 1984, esp. IV: La Patrística, p. 39.
- Ferry, L., *EL HOMBRE-DIOS o El sentido de la vida*, Barcelona, TusQuets, 1997.
- Ferry, L.-Gauchet, M., *Lo religioso después de la religión*, Prólogo y traducción de E. Molina, Barcelona, Anthropos, 2007.
- Fierro, A., *Sobre la religión. Descripción y teoría*, Madrid, 1979.
- Fischer, E., *Literatura y crisis de la civilización: Kraus, Musil, Kafka*, Barcelona, Icaria, 1984.
- Forster, E.M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 1990
- Fraijó, M., *Dios, el mal y otros ensayos*, Madrid, Trotta, 2004.
- Frank, M., *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona, Serbal (Colección Delos), 1994.
- Frankl, V. E. *La presencia ignorada de Dios. Psicoterapia y religión*, Barcelona, Herder, 1988.
- Frankl, V., *La voluntad de sentido*, Barcelona, Herder, 1988.
- Fries, H., *Teología fundamental*, Barcelona, Herder, 1987.
- Fromm, E., *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Fromm, E., *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*, México, F.C.E., 2006.
- Fromm, E., *Ética y Psicoanálisis*, Madrid, F.C.E., 2001.
- Fromm, E., *Anatomía de la destructividad humana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Fromm, E., *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*, Madrid, F.C.E., 2006.

- García Martín, J., “Kierkegaard: la soledad y la angustia del *individuo singular*”, en *La Mirada Kierkegaardiana* nº 1, 1989, pp. 48-59. URL: <http://lamiradakierkegardiana.hiin-enkelte.info/downloads/josegarciamartin.pdf>,
- García Monge, J. A., *Treinta palabras para la madurez*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1997,
- García Monge, J. A., *Los sentimientos de culpabilidad*, Madrid, S.M., 1991.
- Gelabert, M., “Análisis antropológico del acto de fe”, en AA. VV., *La fe*, Madrid, Fundación Santa María, 2005.
- Gevaert, J., *El problema del hombre. Introducción a la antropología filosófica*, Salamanca, Sígueme, 2008.
- Giannini, H., *Esbozo para una historia de la Filosofía*, Santiago de Chile (Chile), Catalonia, 1987.
- Giráldez, J. M., “Una mañana con Álvaro Pombo”, *Literatura en su tinta*, blog elcorreogallego.es, 16 de febrero de 2012, URL: <http://blogs.elcorreogallego.es/literatura-en-su-tinta/2012/02/16/una-manana-con-alvaro-pombo/>
- Glucksmann, *La tercera muerte de Dios*, Barcelona, Kairós, 2000.
- Griffiths-Dickson, G., “¿Es la religión una invención occidental”, en *Con*. Nº 302 (septiembre, 2003)511ss.
- Grön, A., “El concepto de angustia en la obra de Kierkegaard”, en *Themata*, Revista de Filosofía, nº 15 (1995)15-30, URL: <http://institucional.us.es/revistas/themata/15/02%20Grom.pdf>
- Gómez Robledo, A., “La ética de San Agustín”, en *D*, vol. 1, nº 1 (1955)236-260.
- González-Carvajal, L., *Ideas y creencias del hombre actual*, Santander, Sal Terrae, 1991.
- González Grueso, F. D., “El Dios de Rilke en El Libro de las horas”, en *SpREL*, nº 36 (julio-octubre 2007)1-16, en URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/rilkehor.html>
- González Faus, J. I., “Cristianismo latinoamericano”, en URL: <http://www.fespinal.com/espinal/castellano/visua/es22.htm#31>
- González, J.J.-Requena, M. (eds.), *Tres décadas de cambio social en España*, Madrid, Alianza Editorial, 2005. pp.315-339.
- González-Sandoval Buedo, J., “La erótica platónica y la Educación”, en *DRF*, nº 30 (2003)39-48. URL: <file:///C:/Users/Javier/Downloads/14241-68101-1-PB.pdf>
- Guasch O., *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- Glucksmann, A., *La tercera muerte de Dios*, Barcelona, Kairós, 2001.
- Gullón R., *La novela española contemporánea*. Ensayos críticos, Madrid, Alianza, 1994.
- Guest, H., “The fall again. Álvaro Pombo and Manuel Puig”, en *PN Review* 71, vol. 16, nº 3 (january-february, 1990)60.
- Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, F.C. E., 2002.

- Hernández Fernaud, E., *La detección de la mentira: perspectiva científica versus perspectiva legal*, Tesis doctoral, Universidad de la Laguna (España), 2000.
<http://tesis.bbtik.ull.es/ccssyhum/cs84.pdf>
- Herrera, M., “La concepción del tiempo, el destino y la muerte en *La Celsina*: ¿transición u originalidad”, en *Gramma* (abril de 2004)81-96.
<http://www.docstoc.com/docs/20623932/La-concepcin-del-tiempo-el-destino-y-la-muerte>
- Herrera, J.C, “Fenomenología del odio”, en *RL*, nº 3 (julio-diciembre, 200-6)26-34.
- *Historia de la literatura española*, dirigida por J. C. Mainer. Gracia J. y Ródenas D., 7. *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*, Madrid, Crítica, 2011.
- Holloway, V. R., *El postmodernismo y otras tendencias en la novela española (1967-1995)*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 1999.
- Hoyos Sánchez, I., “Por qué la alegría y no más bien la tristeza? Pensar el nihilismo a través de Spinoza”, Universidad de Granada, pp. 1-13. En URL: [http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/20147/1/Hoyos.%20I. por qu%C3%A9 la alegr%C3%ADa-spinoza y el nihilismo.pdf](http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/20147/1/Hoyos.%20I.%20por%20qu%C3%A9%20la%20alegr%C3%ADa%20de%20spinoza%20y%20el%20nihilismo.pdf),
- Iniesta López I., “La enfermedad en la literatura de Dostoievski”, Memoria para optar el grado de doctor, Madrid, UCM, 2004, URL: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/med/ucm-t27773.pdf>
- Izquierdo, J. M^a, “Narradores españoles novísimos de los años 90”, en *Revista de Estudios Hispánicos (REH)*, vol. 35, nº 2 (2001)293-308, URL: <http://www.enmitg.com/izquierdo/literatura/literalengua/lekser/textos/sem/utimanarrativaespizquierdo.pdf>
- Juna Pablo II, *Salvífica Doloris* (SD), 11 de febrero de 1984, URL: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_j-p-ii_apl_11021984_salvifici-doloris_sp.html
- Kafka, F., *Carta a su padre*, editado por elaleph.com, 2000, en URL: <http://i.cr3ation.co.uk/dl/s1/pdf/franzkafkacartasalpadre.pdf>
- Kantor, M., *Homophobia: Description, Development, and Dynamics of Gay Bashing*, Westport and London: Praeger, citado por Martínez Expósito, A., 2004.
- Kasper, W. *Introducción a la fe*, Salamanca, Sígueme, 1976.
- Kekes, J., *Las raíces del mal*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2006.
- Kierkegaard, S., *Temor y temblor*, traducción de Jaime Gringberg, Bueno Aires, Losada, 1958.
- Kierkegaard, S., *Dos diálogos sobre el primer amor y el matrimonio*, Madrid, Guadarrama, 1961.
- Kierkegaard, S., *El concepto de la angustia. Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*, introducción de J. L. L. Aranguren, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Kristeva, J., *Poderes de la perversión*, Madrid, Siglo XXI, 2006.
- Laín Entralgo, P., *Antropología de la esperanza*, Barcelona, Ediciones Guadarrama, 1978.
- Laín-Entralgo, P., *Antropología médica. Para clínicos*, Madrid, Salvat, 1986.

- Laín Entralgo, P., “El estar sano en el curso de la historia”, en *Serta philológica*, F. Lázaro Carreter II, Madrid, Cátedra, 1983, pp.285-291.
 - Lamo de Espinosa, “Delitos sin víctima. Orden social y ambivalencia moral”, en *R.* n° 47(1989)321-343, URL: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_047_14.pdf , también en URL: <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=47>
 - Langa Aguilar, P., *Voces de sabiduría: Patrística*, Madrid, Edi. San Pablo, 2011.
 - Langa Pizarro, M. Mar, *Del franquismo a la Postmodernidad: La novela española (1975-99)*. Análisis y diccionario de autores, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.
 - Laplantine, F., *Antropología de la enfermedad*, trad. M. Á. Rouco, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1999.
 - Léon-Dufour, X., *VTB*, Barcelona, Herder, 1988.
 - Lipovetsky, J., *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1987.
 - Lisi, F. L., “Eros en Platón”, en Instituto de Estudios Clásicos Lucio Anneo Séneca, Editor: Francisco Lisi Bereterbide, Unviersidad Carlos III de Madrid, 2006-2, pp.1-14. URL: <http://docubib.uc3m.es/WORKINGPAPERS/IECSPA/iescpA060202.pdf>,
 - López Azpitarte, E., *Ética de la sexualidad y del matrimonio*, Madrid, San Pablo, 1992.
 - López Quintás, A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura. Análisis estético de obras literarias*, Madrid, Rialp, 1994.
 - López Quintás, A., “El desarrollo de la persona humana”, en EFRIAAE, URL: <http://www.racmvp.es/docs/anales/A80/A80-10.pdf>, también en: *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, n° 9(2003)31-40, http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=7667&clave_busqueda=138256 [31-48], consultado el 28/XI/2011.
- Lubac, H. de, *El drama del humanismo ateo*, Madrid, Ediciones y Publicaciones españolas, 2ª ed., 1967.
- Lukes, S., *El individualismo*, Barcelona, Península, 1975.
 - Llop Pérez, V. J., “Aproximación a la muerte en Rilke”, en *XV Congrés valencià de Filosofia, “Josep L. Blasco, in memoriam”*, Valencia, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació, 1,2 i 3 d'abril de 2004. 35-43, URL: http://www.uv.es/sfpv/congressos_textos/congres15.pdf
 - Mainer, J.C., *El aprendizaje de la libertad. La cultura de la transición*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
 - Mainer, J. C., *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
 - Mainer, J.C., *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama (Argumentos), 2005.
 - Manzano, J., “Rilke, desamparo y cobijo”, en URL http://www.tindon.org/julia_manzano/poesia11.pdf,

- Mardones, J. M^a, *¿A dónde va la religión? Cristianismo y religiosidad en nuestro tiempo*, Santander, Sal Terrae (Presencia social), 1996.
- Mardones, J. M^a, *Síntomas de un retorno. La religión en el pensamiento actual*, Santander, Sal Térrea, 1999.
- María, J., *La felicidad humana*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Marías, J., *Historia de la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1979.
- Marías, J., *Breve tratado de la ilusión*, Madrid, Alianza (Alianza bolsillo), 1990.
- Marina, J. A., *Ética para náufragos*, Barcelona, Anagrama (Compactos), 2008.
- Marina, J. A., *Las arquitecturas del deseo. Una investigación sobre los placeres del espíritu*, Barcelona, Anagrama (Argumentos), 2007.
- Marina, J.A., *¿Por qué soy cristiano?*, Barcelona, Anagrama (Argumentos), 2005.
- Marina, J.A., *Dictamen sobre Dios*, Barcelona, Anagrama (Argumentos), 2001.
- Marina, J.A., *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*, Barcelona, Anagrama, (Col. Compactos, n° 498), 2009.
- Marina, J. A., -Pombo, Á., *La creatividad literaria*, Barcelona, Ariel, 2013.
- Marliangeas, B.D., *Culpabilidad, pecado y perdón*, Santander, Sal Terrae, 1983.
- Martín, F. J., “El sueño creador de María Zambrano (Razón poética y hermenéutica literaria)”, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_229.pdf
- Martín Velasco, J., *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid, Cristiandad, 1982, p.203.
- Martín Velasco, J., *El encuentro con Dios*, Madrid, Caparrós, 1995.
- Martínez Expósito, A., “La cuentística de A. Pombo”, en *El cuento en la década de los noventa*, José Ramón Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 333-346.
- Martínez Expósito, A., *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica <queer>*, Barcelona, Edi. Laertes, 2004.
- Martínez Cachero, J. M., *La novela española entre 1936 y fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 2006.
- Martínez Sahuquillo, I., “Anomía, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX: un análisis sociológico” en *REIS*, n° 84 (octubre-noviembre, 1998)226.
- Martín Gaite, C., “El virus de la soledad”, en *SaL*, n° 2 (febrero, 1987)9.
- Martín Morán, J. M., “La novela moderna en *El Quijote*” en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 27,n° 1 (Spring 2007[20-08])202.
- Masoliver, Ródenas, J. A., “Espejismos en una galería de espejos”, en *Í*, n° 546 (junio, 1992)21-23.
- Masoliver Ródenas, J.A.,- “Apuntes para una poética de la sustancia”, *Í*, n° 568 (1994) 13-16.

- Masolivier Ródenas, J. A.-Valls, F, *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Masolivier Ródenas, J. A., “La elasticidad del narrar”, en *Lel* (octubre, 1999)95-96.
- Matilla, M., “Amor Fati y voluntad de Suerte. Una nota sobre Nietzsche y Bataille”, en *APR*, nº 71 (septiembre, 2010)3. URL: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/matilla71.pdf>
- Max Scheler, *Ordo amoris*, Madrid, Caparrós Editores (Colec. Espirit), 1996.
- Mellizo, F., *Literatura y enfermedad*, Barcelona, Plaza&Janes, 1979.
- Memba, J., “Lumen rescata toda la obra de Iris Murdoch”, en *el mundolibro.com*, lunes, 15 de diciembre de 2003.
- Merino, J. M^a, “Sobre la narrativa española hoy”, en *LP*, p. 241.
- Merleau Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Península, 1975.
- Metz, J. B., *Teología del mundo*, Salamanca, Sígueme, 2^a ed., 1971.
- Mingot Marcilla, M^a J., “El vértigo del Amor Fati: Libertad y Necesidad en Nietzsche”, en *RF*, vol. 35, nº. 1 (2010)67-87, URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF1010120067A/8878>
- Miret Magdalena, E., *¿Dónde está Dios? La religión en el siglo XXI*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- Misrahi, R., “Le désir, l’existence et la joie dans la philosophie, c’est-à-dire l’Éthique de Spinoza”, en Domínguez, A. (ed.), *La Ética de Spinoza. Fundamentos y significado*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, pp.53-64.
- Moeller, C., *Literatura del Siglo XX y cristianismo. I. El silencio de Dios*, Madrid, Gredos, 1970.
- Moliner, M^a, *DUE*, Madrid, Gredos, 1981.vol. 1 y 2.
- Malinowski, B., “El problema del significado en las lenguas primitivas”, en *El significado del significado*, Buenos Aires, de Ogden y Richards, 1964.
- Montero y López Lena, M. y Sánchez-Sosa, J.J., *La soledad como fenómeno psicológico: una análisis conceptual*, en *SaM*, Vol. 24, No. 1 (febrero 2001)19 web: <http://www.inprf-cd.org.mx/pdf/sm2401/sm240119iaL.pdf?PHPSESSID=efd6a9970f54e07e2950c834ce521342>
- Moreno Rodríguez, R., *Literatura española contemporánea 2 (La prosa española de la Posguerra a nuestros días)*.
- Moreno Hurtado, A., “Jane Austen, Juan Valera y Henry James”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07033863289647351867857/p0000001.htm>
- Mosto, M., “San Agustín: la luz de la ley y el bien del hombre”, en *S*, vol. 65, Fasc. 227-228 (2010)191-204, URL: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/san-agustin-luz-ley-bien-hombre.pdf>, consultado el 11 de agosto de 2013.
- Muñoz Pérez, E., “El rol del amor en la construcción de una ética fenomenológica”, en *V*, nº 23 (septiembre, 2010)9-22.

- Murillo, E., “La trama de la novela española”, en Sanz Villanueva, S. (ed.), *LP*, nn. 93/94 (2011)80.
- Murdoch, I., *La soberanía del bien*, Madrid, Caparrós, 2001.
- Muschg, W., *Historia trágica de la literatura*, México, F.C. E., 1965.
- Nallet, Th., “Aproximación a Álvaro Pombo y su obra mediante unas conversaciones veraniegas. Entrevistas y transcripciones”, Madrid, julio de 2003, 96 p. (Trabajo inédito).
- Nallet, Th., “Une couleur philosophique: le roman á l’essai? Éthique et essai chez Álvaro Pombo”, in Université Stendhal-Grenoble III, *Les Cahiers de l’ILCEA*, n° 4 (2003)97-117.
- Nallet, Th., “Álvaro Pombo et la fascination de l’éternel féminin”, en *Ln*, n° 3 (décembre 2013): *Les paradigmes Masculin/Femenin sont-ils encore utiles?*, 30/01/2014, URL: [http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/94/99/61/PDF/NALLET - Alvaro Pombo et la fascination de l eternel feminin.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/94/99/61/PDF/NALLET_-_Alvaro_Pombo_et_la_fascination_de_l_eternel_feminin.pdf)
- Nazareno Saxe, F., “Lo *queer* frente al casamiento en la literatura: alegatos contra la superficialidad”, en *Narrativas digitales*, <http://www.narrativasdigitales.com/queer/>, consultado el 6 de octubre de 2013.
- Navajas, G., “Una estética para después del postmodernismo: La nostalgia asertiva y la reciente novela española”, en *RO*, n° 143 (1993)105-30.
- Nazareno Saxe, F., “Lo *queer* frente al casamiento en la literatura: alegatos contra la superficialidad”, en *Narrativas digitales*, URL: <http://www.narrativasdigitales.com/queer/>.
- Nietzsche, F., *El crepúsculo de los Ídolos*, Madrid, Edi. Edaf, 2002.
- Nietzsche, F., *El origen de la tragedia*, Introducción Carlos García Gual, Barcelona, España-Calpe, 2013.
- Nomen, L., *El duelo y la muerte. El tratamiento de la pérdida*, Madrid, Pirámide, 2009, p. 104.
- Nussbaum, M., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, La balsa de la medusa, [1986] 2004.
- Oleza, J., “La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo”, en *CL*, n° 3 (1993)113-126.
- Oleza, J., “Al filo del milenio: Las posibilidades de una nuevo realismo”, en *Dbx*, n° 1 (1994)79-106.
- Ortega González, M., “Comportamiento mentiroso: un análisis conceptual desde una perspectiva interconductual”, en *RePsIz*, vol.13, n°1(marzo, 2010)80-96, Cfr.; <http://www.iztacala.unam.mx/carreras/psicologia/psiclin/vol13num1/Art5Vol13No1.pdf>,
- Pagola, J. A., *La resurrección de los muertos*, en URL: <http://mercaba.org/FICHAS/ESCATO/652-10.htm>
- Pannenberg, W., *Antropología en perspectiva teológica*, Salamanca, Sígueme, 1993.
- Platón, *Diálogos, I*, traducción, noticias preliminares, notas y stampa socrática de J. B. Bergua, Madrid, Bergua, 1968.

- Platón, *La República*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Peiró, P., *La novela española de los noventa. Alternativas éticas a la postmodernidad*, Madrid, Pliegos, 2002.
- Pell, A.P.-Weinberg, S., *Homosexualidades. Informa Kinsey*, Madrid, Debate, 1979.
- Peñas E., <<Álvaro Pombo/escritor. “No creo que la felicidad sea un asunto importante”, en *Cer* nº 63 (diciembre, 2007)32, URL:
<http://www.cermi.es/es-ES/Cermi.es/Revista/Lists/Revistas/Attachments/56/Cer42.pdf>
- Peñas, E., *Entrevistos II. 38 personajes públicos se sinceran en el cuarto de invitados de cermi.es*, Madrid, Edi. Cinca, 2012, p. 33, URL:
http://www.convenciondiscapacidad.es/Publicaciones_new/43_Entrevistos%20II.pdf
- Pérez Vicente, N., “Amor y erotismo en la novela postmoderna española: Juan José Millas”, en Centro Virtual Cervantes, p. 237, URL:
http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_235.pdf
- Picado Sotela, S., “Jean-Paul Sartre: Una filosofía de la libertad”, URL:
<http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20IV/No.%2015-16/Jean-Paul%20Sartre%20Una%20filosof%C3%ADa%20de%20la%20libertad..pdf>,
- Picar, M., *La huida de Dios*, Madrid, Guadarrama, 1962.
- Pieper, J., *Muerte e inmortalidad*, Barcelona, 1982.
- Pikaza, X., *El fenómeno religioso. Curso fundamental de religión*, Madrid, Trotta, 1999
- Polo Blanco, J., “Notas en torno a la *Ética* de Spinoza”, en *BPRF*. Nº 3 (2008)61-71
- Ponzón Leon, A., “Ciorán y La postmodernidad”, URL:
<http://www.antroposmoderno.com/textos/Cioran.shtml>
- Pozuelo Yvancos, J. M^a, “La nueva narrativa española”, en *LP*, pp.91-111
- Powel. J., *Amor incondicional. El amor no tiene límites*, Santander, Sal Terrae, 2008.
- Powell, J., *¿Por qué temo decirte quién soy? Sobre autoconocimiento, maduración personal y comunicación interpersonal*, Santander, Sal Terrae, 1989.
- Pueyo Alamán, M^a., *La persona y la realidad del mal. Una aproximación al concepto del mal*, Madrid, San Pablo, 2005.
- Puellers Romero, L., *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*, Madrid, Verbum, 2002.
- Quiñonero, J. P., “La novela y la estructura espiritual de los pueblos”, en *LP*, nºs. 93/94 (2011)113-129.
- R y A-M Tausch, *Psicoterapia por la conversación. Conversaciones empáticas individuales y de grupo*, Barcelona, Herder, 1987.
- RAE, DEL, Madrid, 1994, T. I., y T. II, vigésima primera edición.
- Rahner K., *Curso fundamental sobre la fe. Introducción al concepto de cristianismo* [1977], Barcelona, Herder, 1978.

- Rahner, K., voz: "Amor", en *SM. T. 1*, Barcelona, Herder, 1982, cols.: 116-118
- Ramirez Moreno, P., "El hecho trágico", de la Universidad de Murcia, URL: <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/15052/1/02%20vol52%20El%20hecho%20tragico.pdf>
- Rico, F., *HCLE. IX. D. Villanueva y otros. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 2ª ed., 2003.
- Rico, F., *HCLE. 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Ricoeur, P., *El mal*. Un desafío a la filosofía y a la teología, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu/editores, 2006.
- Ricoeur, P., *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Rilke, R. M., *Cartas a una amiga veneciana*, Madrid, Hiperión, 1993.
- Rilke, R. M^a, *Elegías de Duino- Los sonetos a Orfeo*, Edición y traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra (Letras universales), 2010.
- Rilke, R. M., *Cartas a un joven poeta*, Traducción y nota preliminar de José María Valverde, Madrid, Alianza Editorial (Libro de bolsillo), 2012.
- Rivas, C., "Lo dionisiaco y lo apolíneo como elementos configuradores de lo humano (Una lectura de "El nacimiento de la tragedia" de Nietzsche), en *Lo*, n° 3 (2000)131-157, URL: <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/logoi/article/view/494/490>,
- Robles Robles, A., *Pensar la religión. De la creencia al conocimiento*, Costa Rica, EUNA, 2002.
- Ródenas de Moya D., "Relatos sobre la falta de sustancia: Álvaro Pombo", en *Q*, n° 242-43 (2004)62-63.
- Rodríguez González, F., *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol. I. Perspectivas gays*, Barcelona, Laertes, 2007.
- Rogers, C.R., *El proceso de convertirse en persona*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Rof Carballo, J., *Violencia y ternura*, Madrid, Prensa Española, 1974.
- Rousseau, H., "Posibilidades teológicas de la literatura" [Traducción de J. Valiente Malla], en URL: <http://biblio3.url.edu.gt/SinParedes/08/RevInternacionalTeologia/posibilidadesteologicas.pdf>,
- Rovira Belloso, J. M^a, "Intimor intimo meo", en AA. VV., *La interioridad: un paradigma emergente*, prólogo de Juan Martín Velasco, Madrid, PPC, 2004.
- Roy, L., *Experiencias de trascendencia. Fenomenología y crítica*, Barcelona, Herder, 2006.
- Ruster, Th., *El Dios falsificado. Una nueva teología desde la ruptura entre cristianismo y religión*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2001.
- Sádaba, J., *De Dios a la nada. Las creencias religiosas*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 2006.
- Sáenz, A., *El hombre moderno. Descripción fenomenológica*, Ed. Gladius. Nosotros manejamos la edición virtual, URL: <http://juangabrielravasi.files.wordpress.com/2009/10/1-el-hombre-moderno.pdf>

- Safranski, R., *El mal o El drama de la libertad*, Barcelona, TusQuets, 2002.
- Sainz Pezonaga, A., “El deseo activo de amar (afecto y materialismo en Spinoza)”, en *YRCAP*, nº 3 (mayo 2007)47-67.
- Sanz Villanueva, S., “Crisis y encrucijada de la novela actual”, en *LP*, p. 145.
- Sánchez Magallón, S., “El seguimiento y los valores en la *Ética* de Max Scheler”, en *SThe*, nº 39 (2007/2)405-423.
- Sánchez León, A., “El amor como acceso a la persona. Un enfoque scheleriano del amor”, en *V*, nº 24 (Septiembre, 2011)96, nota nº 9.
- Sartre, J., *El existencialismo es un humanismo*, Traducción de V., Prati de Fernández, Buenos Aires (Argentina), Sur, 1973.
- Sauquillo, Á., “Los niños-demonio de Álvaro Pombo”, en Buxán, X. M., *conciencia de un singular deseo*. Estudios lesbianos y gays en el Estado español, Barcelona, Laertes, 1997, pp. 109-111.
- Savater, F., *La tarea del héroe*, Madrid, Taurus, 1981.
- Savater, F., *Invitación a la ética*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Savater, F., *La vida eterna*, Barcelona, Ariel, 2007.
- Senabre, R., “La novela española, hacia el año 2000”, en *LD*, vol. 25, nº 66 (enero-marzo, 1995)1-17.
- Schillebeeckx, E., *Dios y el hombre. Ensayos teológicos*, Salamanca, Sígueme, 1969; *Revelación y Teología*, Salamanca, Sígueme, 1969;
- Schillebeeckx, E., *Dios, futuro del hombre*, Salamanca, Sígueme, 1970.
- Smith, P. J., *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*, Oxford UP, 2000.
- Schmidt Andrade, C. E., “La búsqueda de la verdad como expresión del amor en San Agustín de Hipona”, en *RPh*, vol. 32 (semestre II/2007)105-107.
- Simmel J. M., *Veintidós centímetros de ternura*, Madrid, Ed. Bruguera, 1980.
- Simmel, G., *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Ediciones Península, 1986, p. 247.
- Simmel, G., *Sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Sobejano, G., “Novelistas de 1950 al final del siglo”, en *Í*, nº. 589-590 (enero-febrero, 1996)43-44.
- Sobejano, G., “Cervantes en la novela española contemporánea”, en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2006, p. 16; URL: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134473.pdf>
- Soberón, F., “Rilke y Dios” en *SpREL*, nº 28 (noviembre 2004-febrero 2005)16-19, URL: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/d_rilke.html
- Sontag, S., “Al mismo tiempo. El novelista y el razonamiento moral”, en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Barcelona, Mondaroi, 2007.
- Souvirón López, B., “Compromiso y desertión: El problema del mal en la literatura del siglo XX”, en *Í*, nº 694 (octubre, 2004) .
- Spijker, H. van de, *La inclinación homosexual. La homosexualidad, a la luz de las nuevas aportaciones de la ciencia, de la antropología y de la teología moral*, Barcelona, Edi. Fontanella, 1971.
- Spinoza, B., *Ética demostrada según el orden geométrico*, Introducción, traducción y notas de V. Peña, Madrid, Alianza (bolsillo, H4404), 2006.
- Tena, J., *EC*, vol. III, nº 1(primavera, 1990)146-149.

- Tillich, P., *Teología de la cultura*, [1959], nosotros manejamos la edición, Madrid, Amorrortu, 1974.
- Torralba i Roselló, F., *Ética del cuidar. Fundamentos, contextos y problemas*, Madrid, Instituto Borja de Bioética, Fundación MAPFRE, 2006.
- Torralba, F., *Creyentes y no creyentes en tierra de nadie*, Prólogo del cardenal Gianfranco Ravasi, Madrid, Edi. PPC., 2013.
- Torrance, R.M., *La búsqueda espiritual. La trascendencia en el mito, la religión y la ciencia*, Madrid, Siruela, 2006.
- Torres Queiruga, A., *La revelación de Dios en la realización del hombre*, Salamanca, Cristiandad, 1987.
- Torres Queiruga, A., *Recuperar la creación. Por una religión humanizadora*, Santander, Sal Terrae (Presencia Teológica), 1997.
- Torres Queiruga, A., *Fin del cristianismo premoderno. Retos hacia un nuevo horizonte*, Santander, Sal Térrea (Presencia Teológica), 2000.
- Torres Queiruga, A., *Repensar la resurrección. La diferencia cristiana en la continuidad de las religiones y de la cultura*, Madrid, Trotta, 2005.
- Trías, E., *Pensar la religión*, Barcelona, Destino, 1997.
- Trilling, L., *El yo antagónico*, Madrid, Taurus, 1972.
- Varela Olea, M^a. Á., *La novela contemporánea española. Actas de las I Jornadas de Narrativa Contemporánea Española*, M. D., de Asís Garrote y A. Calvo Revilla (edirs), Madrid, Servicio de Publicaciones-Fundación Universitaria San Pablo CEU, 2005, pp. 103-127.
- Valls, F., “Las novelas de la democracia”, diario *El País*, sábado, 12 de noviembre de 2005, Web: http://elpais.com/diario/2005/11/12/babelia/1131755955_850215.html, consultado el 12 de septiembre de 2012.
- Valls, F., *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003.
- Valls, F., *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1995*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- Vándor, J., *Los ricos de espíritu. Estudios entorno a un personaje literario*, Barcelona, Muchnik Editores, 1989.
- Vattimo, G., *Después de la cristiandad. Por un cristianismo no religioso*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Vattimo, G., *Adiós a la verdad*, Barcelona, Gedisa, 2010.
- Vázquez Rocca, A., “Zygmunt Bauman: modernidad líquida y fragilidad humana”, en *PeUC*, URL: <http://www.ucm.es/info/nomadas/19/avrocca2.pdf>, mirar también la revista MRCCSJ, URL: <http://www.ucm.es/info/nomadas/19/avrocca2.pdf>
- Veiga Muñoz, J., “La génesis del nihilismo europeo”, en *ASM (U.C.M)*, n° 23 (1989)59-81; (1987)88-89.
- Vélez Correa, R. A., *El existencialismo en la ficción novelesca*, Manizales (Colombia), Universidad de Caldas, 2005.
- Verneaux, R., *Historia de la filosofía contemporánea*, Barcelona, Herder, 2006.

- Vidarte, P., *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*, Madrid, Egalés, 2007.
- Vilanova, A., *Novela y sociedad en la España de la Postguerra*, Barcelona, Lumen, 1995.
- Villarino, H., “El concepto de la angustia en Sörem Kierkegaard”, en Rev. GPU, vol. 6; nº 4(Diciembre, 2010)419-426. Citamos por la edición en URL: [http://revistagpu.cl/2010/diciembre/GPU%202010-4%20\(PDF\)/ENS%20El%20concepto%20de%20la%20angustia.pdf](http://revistagpu.cl/2010/diciembre/GPU%202010-4%20(PDF)/ENS%20El%20concepto%20de%20la%20angustia.pdf)
- Villegas, J., *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1978. Bibliografía general.
- Weston, K., “Estudios lésbicos y gays en el ámbito de la antropología”, en AA. VV., *Antropología de la sexualidad y diversidad cultural*, Madrid, Talasa Ediciones S. L., 2003, pp.161-191.
- Zavala, I. M., *Don Quijote y el deseo. Cervantes y Spinoza*, Puerto Rico, letraypixel.com, p. 17, URL: <http://www.letraypixel.com/blog/wp-content/uploads/Ensayos/Iris%20M.%20Zavala%20-%20Don%20Quijote%20y%20el%20deseo.%20Cervantes%20y%20Espinoza.pdf>
- Zabalegui, L, *¿Por qué me culpabilizo tanto?*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1997.

Cuando ya estaba redactada la tesis, con su bibliografía, salió al mercado dos libros, uno de Pombo, cuentos, y otro sobre Pombo. A saber:

- De Pombo:
 - Á., *Ocho cuentos de azufre*, Madrid, Ed. Salto de Página, 2014.
- Sobre Pombo:
 - Martín Pérez, E., *Álvaro Pombo. Génesis de una narrador (1953-1983)*, Madrid, Edi. Biblioteca nueva, 2014.

11. Resumen.

El tema del mal es sin duda alguna uno de los problemas que más ha ocupado y preocupado al hombre de todos los tiempos y en todos ellos. En consecuencia se ha convertido en un problema para la filosofía, psicología, teología y literatura. ¿Cuál es su naturaleza?

En el ámbito de las Ciencias, en concreto, en la psicología y la psiquiatría, muchos investigadores clínicos se preguntan qué hay en determinadas personas para pensar si su comportamiento responde a una perturbación o son malvadas. Su crueldad desafía toda explicación psicológica. En el fondo, en el corazón humano hay cierta propensión al mal. Así lo entiende el profesor R. I. Simón, profesor de la Universidad de Georgetown (Begley, 2001).

Si las neurociencias nos aportan tal visión del hombre, por su parte, la filosofía y la teología ven al ser humano como un ser incompleto. Un ser con “una de las tantas aristas que ofrece este complejo fenómeno” (Maya, 2006). Oportunamente, San Pablo ya lo advierte en la carta a los Romanos: “De hecho no hago el bien que quiero, sino que obro el mal que no quiero” (*Rom* 7,19).

Por tanto, definir el mal resulta complejo. Un intento de aproximación a la reflexión sobre él resulta más llevadero. Este es el objetivo de esta investigación a través de la narrativa: novela y cuentos, de Pombo.

Pombo no se propone expresamente, a través de sus novelas y cuentos, plantear una metafísica del mal a la manera de San Agustín, Stº Tomás, etc. No se pregunta por su naturaleza. Sí lo hace a través del lenguaje y por medio de sus personajes. Formas de ser del ser. Tampoco deja de lado la simbología del mal: la culpa, el pecado y toda su simbología. Hace, a su manera, una hermenéutica de los símbolos.

El mal ha sido siempre, para el hombre de todos los tiempos, uno de los más desconcertantes problemas humano. Ya Ricoeur lo sitúa como uno de los problemas tan antiguo como el más antiguo de los seres. Por esta razón los estudios multidisciplinarios hoy son abundantes. Consciente de esas contribuciones previas, este trabajo, investigación, pretende contribuir al estudio desde hoy del problema del mal en el mundo, en el hombre, desde la vertiente de un novelista, filósofo y poeta: Álvaro Pombo.

Esta investigación plantea situar la novelística y cuentística de Pombo, no solo en la exterioridad, sino también en la interioridad, en la conciencia de cada uno de los entes éticos de la narración, en el marco del pensamiento filosófico, ético, religioso y literario. Y quiere profundizar en parte de la novela y cuentos. En concreto en la narrativa del exilio (1977), el ciclo de la insustancia (1979-1986), y en las novelas comprendidas dentro del ciclo de

la sustancia, religación o “reciclaje ético” (Nallet, 2014): *El metro de platino iridiado* (1990), *Donde las mujeres* (1996), *El cielo raso* (2001), *Contra natura* (2006), y la literatura reciclada: *Cuentos reciclados* (1997).

A través de la narración, Pombo muestra cómo el ser humano, de ayer y de hoy, hace mal; qué le impulsa a ello y cómo lo hace. Nosotros nos proponemos desvelar a través de la investigación no solo el pensamiento en torno al bien y al mal, sino también qué visión tiene Pombo del hombre. Y lo haremos a través de ocho partes. En la primera establezco cuál es el corpus textual y el marco general de la investigación. En estas primeras páginas enmarco los objetivos y la metodología de investigación. Los objetivos a desarrollar en esta tesis son los siguientes: Validar el pensamiento en torno al bien y mal que subyace en la narrativa de Álvaro Pombo. Resaltar la contribución del pensamiento pombiano: filosófico, religioso, literario y ético, al mundo de la literatura. Más específicamente: Implicar la narrativa de Álvaro Pombo –como texto– para desvelar los elementos propios de su pensamiento. Comprender y explicar los elementos que caracterizan la visión, antropología, ética y religiosa, de Álvaro Pombo a partir de un sistema categorial determinado por su pensamiento. Así como aplicar la visión del hombre ante las opciones del bien y del mal que subyace en la narrativa y la aportación que hace el escritor a la teoría actual sobre el hombre.

Sigo, en la segunda parte de la investigación, con la vida, obra y pensamiento del novelista. Y destaco en ella las principales influencias filosóficas (San Agustín, Kierkegaard), poética (Rilke), literarias (H. James, I. Murdoch). En la tercera parte sitúo a Pombo en panorama literario español e internacional. La cuarta hace referencia a la narrativa, características, de Pombo. La parte quinta focaliza en dos temas importantes en toda la narrativa: la religión y la (homo)sexualidad. A partir de la sexta parte, cuerpo de la tesis, investigo sobre la novela y los cuentos en la narrativa de Pombo.

Nuestras conclusiones en este trabajo de investigación son las siguientes: No es una novedad **subrayar el carácter de escritor atípico, original y raro**. Esto último ya lo dijo su profesor en Madrid, J. L. López Aranguren. Es, además de **atípico y original, interesante y profundo, intelectual y, a veces, ordinario**. Sus múltiples voces (polifonía) así nos lo atestiguan. Todo ello es bien visible tanto en los *temas* que elige como en el *tratamiento* que hace de los mismos. Su *pensamiento y estilo son barrocos, intelectual, filosófico, analítico y subjetivo*. *Se destaca el ser y sus variaciones sustanciales*. Si la abundancia en el pensamiento actual son las zonas grises, de ética oscilante, por el contrario, Pombo pone claridad, con su *savoir faire*, no solo a la manera de ser humana, sino también a la manera de reflexionar sobre el hombre. Pombo ahonda en la *manera de ser del ser* (Heidegger) a través de un intenso subjetivismo y profundización en la conciencia. Su fic-

ción vendría a ser variaciones de la sustancia, una fenomenología de la conciencia.

Tanto en el estilo, como en el contenido, la novela pombiana es diferente tanto por la línea profana como por la religiosa. Nos hallamos ante una prosa poética llena de resonancias existenciales y sentimentales que configuran un mundo imaginario muy propio. Entre otros aspectos, todo ello hace a Pombo ser un novelista singular en el mundo literario actual español. Aporta una forma de ser, de escribir, de leer el mundo y al hombre diferente. Y, sobre todo, una forma de actuar en la vida, no solo desde una mirada homosexual, sino desde la mirada profunda de un filósofo que taladra la vida, el hombre y la realidad. Un añadido, un novelista que lleva a la ficción todo cuanto percibe, reflexiona, reelaborándolo de una manera muy personal, construyendo múltiples historias singulares.

En la narrativa pombiana encuentra el lector una estilística literaria singular, un contenido ético muy concreto, una presencia religiosa notable y una forma de ser, homosexual o no, muy clara y concreta, engalanada con la virtud. Todo ello aderezado con una prosa evocativa, con inusitados matices de delicadeza, ternura y misericordia, de elegancia, de sutileza y, sobre todo el humor, convirtiéndose en expresión de lo inefable de la existencia humana.

Si para Heidegger el hombre es proyecto, también lo es para Pombo. Sus figuras narrativas explican los avatares humanos del mundo real en sus proyectos de ser. Es decir, maneras, acaso, insatisfactorias de afrontar y de enfrentar la verdadera realidad humana. El lector se encuentra con *una narrativa moral y ética*, además de denunciar *un pensamiento débil*, en la línea de Vattimo. Además, es *un novelista moral*. En su ficción se evidencia **un robusto sistema de valores de raíz cristiana y de filosofía moral**, como el amor, el valor del otro, el cuidado del otro, que destierran de su pensamiento y narración toda ambigüedad, oscilación y liquidez, propias del mundo postmoderno y del pensamiento débil.

Se destaca, además, *el otro como interlocutor. Reconocimiento y valor del otro, no solo como otro, sino como constructor del otro en mí como otro*. Pombo se debate entre el pensamiento husserliano de la intersubjetividad y el pensamiento hermenéutico fenomenológico de Ricoeur. Pombo subraya *la complejidad del ser humano y la contradicción de la libertad finita*.

El mal está en la voluntad de ser humano; en la manera de ser del hombre y la articulación de ese ser con el otro, con los otros. Si para Arendt, el mal no es un ser, sino producto de nuestros actos, para Pombo, el mal es lo mismo. El ser del mal está en la manera de ser del hombre, en la manera que articula su libertad; en sus actos. Pombo cree que sin el esfuerzo del juicio no se puede determinar qué es el mal o el bien.

Poetics of good and evil. The narrative of Alvaro Pombo.

12. Abstrac.

The issue of evil is with no doubt one of the problems which has occupied and worried humankind of all times and at all times. In consequence it has become an issue for philosophy, psychology, theology and literature. What is its nature?

In the ambit of science, in concrete, in psychology and in psychiatry, many clinic investigators wonder what is there in certain people to think whether their behaviour responds to a perturbation or to evil. That's how professor R.I Simón (professor in Georgetown University) understands this (Begley, 2001).

On one hand, neuroscience provides us with this view of mankind, but on the other hand, philosophy and theology see humankind as an incomplete being. An entity with "one of so many sides which this complex phenomenon offers" (Maya, 2006). Opportunely, Saint Paul already warns about this in his letter to the Romans: "For I do not do the good I want to do, but the evil I do not want to do – this I keep on doing" (Rom 7, 19).

Therefore, defining evil proves complex. An attempt to proximity, to reflection on it results more bearable. This is the aim of this investigation throughout narration: Pombo's novels and stories.

Pombo does not explicitly intend to state a metaphysic of evil in the Saint Agustin or Saint Thomas method through his novels. He does not question its nature but he does so through language and his characters. Ways of being of self being. He does not either leave aside the symbology. He does an hermeneutic of symbols on his own way.

Evil has always been one of the most bewildering human issues for the mankind of all times. Ricoeur already places it as one of the existence oldest problems. For this reason multidisciplinary studies are abundant today. Being aware of these previous contributions, this piece of work and investigation pretends contributing from now to the study of the issue of evil in the world, in mankind, from a novelist, philosopher and poet point of view, which is Alvaro Pombo.

This investigation plans to place Pombo's novel and story writing not only in the exteriority but also in the interiority, in the conscience of each of the ethic beings of narration, in the frame of philosophical, ethical, religious and literary thinking. He also wants to deepen in the field of the novel and tale, to be more precise in the exile narrative (1977), in the unsubstantial cycle (1979-1986) and in the novels comprised within the substance, binding or "ethic recycling" cycle (Nallet, 2014): *El metro de platino iridiado*, 1990 (*The platinum iridiated metre*, 1990), *Donde las mujeres* (1996) (*Where the women*, 1996), *El cielo raso* (2001) (*The clear sky*, 2001), *Contra natura* (2006) (*Against Nature*, 2006), and the recycled literature: *Cuentos reciclados* (1997) (*Recycled Tales*, 1997).

Through narration Pombo shows how the yesterday and today human beings do bad, what moves them to it and how they do it. We resolve to reveal through investigation not only the thinking around the good and the bad but also what view about mankind Pombo has. We will do so using eight parts. In the first part I establish what the textual body and the general frame of the investigation is. In the first pages I surround the objectives and methodology of the investigation. The objectives to be developed in this thesis are as follows: validate the thinking around the good and the bad which underlies in the Alvaro Pombo's narrative. Emphasize Pombo's thinking contribution: philosophical, religious, literary and ethic contribution to the world of literature. More precisely: involving Alvaro Pombo's narrative –as a text- to reveal his own thinking elements. Understanding and explaining the elements which characterise the anthropological, ethical and religious views of Alvaro Pombo from a categorical system determined by his own thinking. As well as applying the view of mankind towards the options of good and bad which underlie in the narratory and the contribution that the writer makes to the current theory of mankind.

In the second part of the investigation I continue with the life, work and mind of the novelist, emphasizing the main philosophical (Saint Agustin, Kierkegaard), poetic (Rilke), literary (H. James, I. Murdoch) influences. In the third part I place Pombo in the Spanish and international literary scene. The fourth part makes reference to the characteristic narratory of Pombo. The fifth part is focused on two important themes related to narrative, this is religion and homosexuality. From the sixth part onwards, which is the core of my thesis, I investigate about the novel and story writing in Pombo's narrative.

Our conclusions on this investigation project are as follows: It is not a novelty to underline the atypical, original and uncommon writer's character-

istics. This last statement was already said by his teacher in Madrid, J. L. López Aranguren. On top of atypical and original, he is also interesting and deep, intellectual and sometimes ordinary. His multiple voices (polyphony) do show us so. All this is well visible both in the themes that he chooses as in the treatment that he does on them. His thinking and style are baroque, intellectual, philosophical, analytical and subjective. Existence and its substantial variations are underlined. If the grey zones are the abundance in the current thinking, that is oscillating ethic, on the contrary, Pombo, with his “know how”, places clarity not only to the human way of being but also to the way of reflecting about mankind. Pombo deepens in the way of being of the self-being (Heidegger) through an intense subjectivism and deepening in the conscience. His fiction would be some variations of the substance, a phenomenology of the conscience.

Pombo's novel writing is different both in his style and content as well as in the profane and religious sides. We find ourselves before a poetic prose full of existential and sentimental resounding which configure a very own imaginary world. Among many other aspects, all these features make Pombo be a unique novelist in the current Spanish literary world.

He brings a different way of being, writing and reading to the world and men and, above all, he brings a way of acting in life, not only from a homosexual point of view but also from the deep view of a philosopher who penetrates life, men and reality. An added, a novelist who turns everything he feels into fiction. Someone who reflects, who remakes and builds numerous unique stories in a very own personal way.

In Pombo's narratory the reader finds a unique literary stylistic, a very precise ethic content, a remarkable religious presence and a homosexual or not very clear and concrete way of being, always decorated with virtue.

All that embellished by an evocative prose, with unusual delicacy tinges, tenderness and mercy, elegance, subtilty and above all humour; becoming this an expression of the humankind ineffable existence.

According to Heidegger mankind is a project, and so it is for Pombo. His narrative figures explain the human avatars in the real world while in their project of being, that is to say, maybe some satisfactory ways of facing and confronting the humankind true reality. The reader finds themselves before a moral and ethical narrative, on top of the denunciation of a weak thinking, in the line of Vattimo. Besides, he is a moral novelist. In his fiction a strong system of values of Christian and moral philosophical root is revealed; values such as love, the value of the other, the care for the others,

things which banish of his thoughts and narration all kinds of ambiguity, oscillation and fluidness which are own of the postmodern world and of the weak thinking.

The other as an interlocutor is also emphasized. The recognition and the value of the other not only as an other but also as a constructor of the other within ones self as an other. Pombo is debated between the Husserlian intersubjectivity thinking and the phenomenological hermeneutical thinking of Ricoeure. Pombo emphasizes the humankind complexity and the contradiction of limited freedom.

Evil is within the will of humankind, in the mankind way of being and in the articulation of that being with the other, with others. For Arendt, evil is not a being but a product of our acts. However, for Pombo, evil is the same. The being of evil is in the mankind way of being, in the way they articulate their freedom and in their acts. Pombo believes that without the effort of judgement we cannot determine what good and evil are.

13. Bibliography

- Fajardo, F. J. M., *Homotextuality in the writing of Álvaro Pombo: A phenomenological perspective on existential dissonance and authentic being*, Vancouver, University of British Columbia, 2009, URL: https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/7506/ubc_2009_fall_fajardo_frederick.pdf?sequence=1
- Guest, H., "The fall again. Álvaro Pombo and Manuel Puig", en PN Review 71, vol. 16, n° 3 (january- february, 1990)60.
- Hooper, J., *The New Spaniards*, England, Penguin, 1995. Hay traducción en castellano: *Los Nuevos Españoles*, Madrid, ed. Vegara, 1996.
- Mohn, M. Chr., "The novels of Álvaro Pombo: registers of the socio-political history of Contemporary Sapain", *Disertation abstracts international, section A: the humanities and social sciences*, vol. LXVI, n° 2 (Agosto, 2005)588-589.
- Molloy, S., *The Politics of Posing. Hispanisms and Homosexualities*. Eds. S. Molloy & R. M. Irwin. Durham: University Press, 1998, pp. 141-160.
- Overesch Maister, L. E., "Echoes of Alienación in the Novels of Álvaro Pombo", *Anales de la literature Española Contemporánea*, vol. III, 19-88, pp.55-70.
- Perrim, Ch., "Fiction –*Contra natura* – Álvaro Pombo", *Times literary supplement*, 14 de abril, 2006, pp. 21-22.

- Smith, P. J., "Insubstantial Stories: La Cubana and Álvaro Pombo", en *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*, Oxford UP, 2000.
- Shouten, F., "Pombo, Álvaro. *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey*", en su *A diffuse mumur of history: literary memory narratives of civil war and dictatorship in Spanish novels after 1980*. Bruxelles-New York, P. I. E. Peter Lang, 2010, p. 87.
- Vilaseca, D., "Queer Ethics and the Event of Love in Álvaro Pombo's *Contra natura*", en *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 35.1 (otoño 2010)243-263.
- Weaver, III. W. J., "Not ideas about the thing itself: una introducción a la poesía de Álvaro Pombo", en Pombo, Á., *Protocolos (1973-2003)*, Barcelona, Lumen, 2004, pp. 193-213.